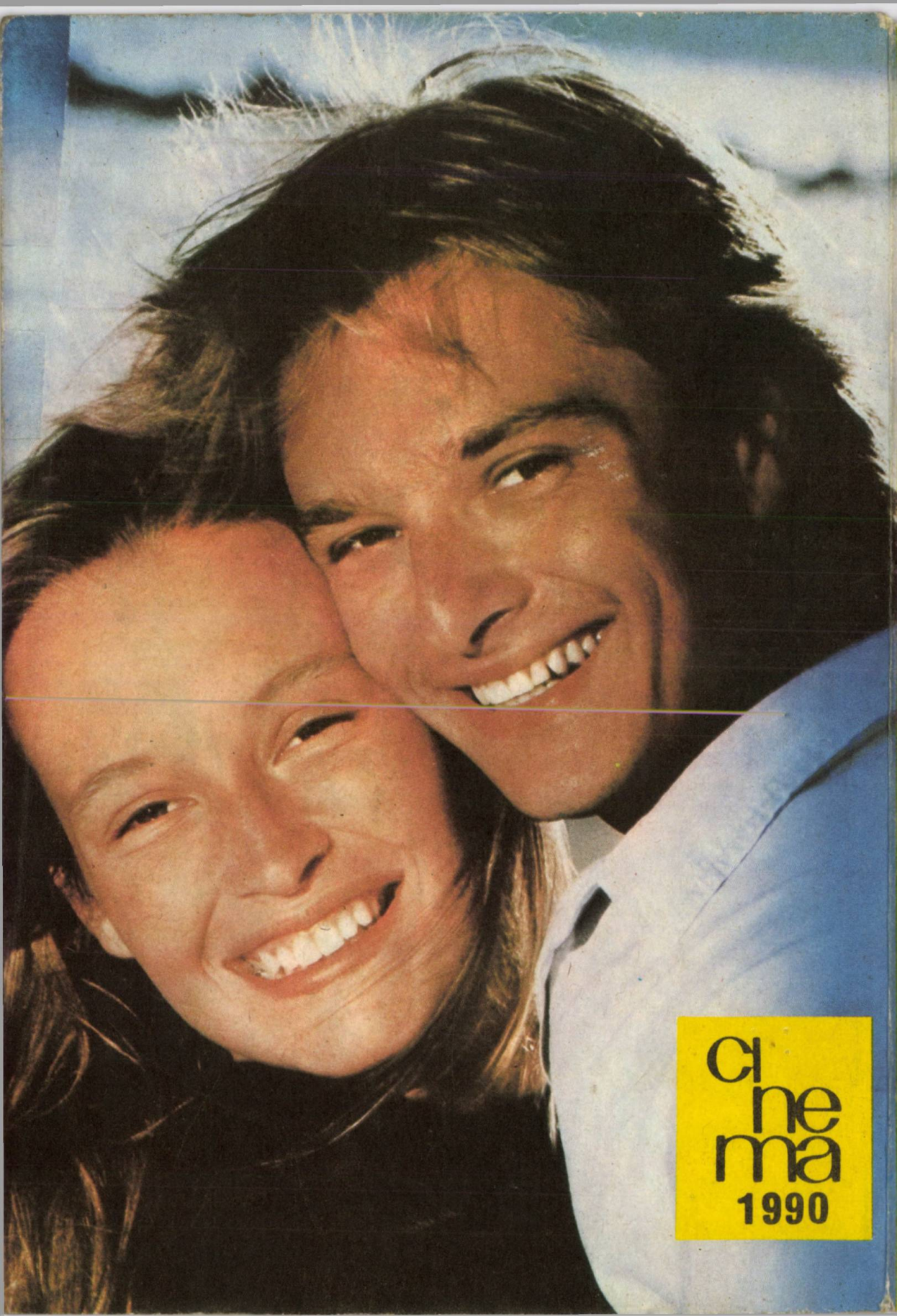




ci
ne
ma
1990

„Pentru toți creatorii,
adevărata sursă de inspirație
trebuie să o reprezinte poporul român,
realizările societății noastre socialiste.
Avem nevoie de noi romane,
de noi poezii, de noi filme
și piese de teatru,
lucrări muzicale sau de artă plastică,
care să contribuie —
prin înaltul lor mesaj de idei
și valoare artistică —
la promovarea și afirmarea principiilor nobile
ale umanismului socialist,
la combaterea a tot ceea ce contravine
gîndirii înaintate a epocii noastre,
la creșterea generală a nivelului
de cultură și civilizație al poporului“.

Nicolae CEAUȘESCU

II 6428

2022





BIBLIOTECA „ASTRA”
SIBIU

Filme reprezentative pentru realizările de azi, pentru tradițiile culturii românești

1 1989 — anul elaborării importante documente programatice ale partidului, care stau la baza lucrărilor Congresului al XIV-lea, anul dezbaterilor largi, democratice, al tezelor de excepțională valoare teoretică și practică pentru construirea socialismului în țara noastră, trădând perspectivele dezvoltării materiale și spirituale a țării pînă în anul 2000—2010 și marcînd intrarea României într-o etapă superioară de civilizație și progres. Este anul în care milioane de oameni ai muncii au

susținut cu entuziasm și recunoștință propunerea Comitetului Central al partidului ca la Congresul al XIV-lea să fie reales, în funcția supremă de secretar general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, genialul strateg al grandioaselor succese, făuritorul României socialiste moderne, cel care a redat poporului încrederea în forțele proprii, în imensele capacități creatoare descătuseate odată cu istoricul Congres al IX-lea. 1989 este și anul celei de-a 45-a sărbătoriri a revoluției sociale și naționale, antifasciste

și antiimperialiste, moment crucial pentru destinul României, act revoluționar prin care țara și-a dobîndit libertatea și independența, deschizînd drum hotărît marelui înfăptuiri de azi. 1989 a fost și anul unei importante sărbători culturale, dragi inimii fiecărui român, centenarul Eminescu, cu ocazia căruia tovarășul Nicolae Ceaușescu a transmis un mesaj omagiînd creația celui mai mare poet al neamului. Este în spiritul culturii, al științei noastre socialiste — la evoluția ca-



roara de un neprețuit și permanent ajutor sînt importanțele îndrumări și orientări ale tovarășei academiciene doctor inginer Elena Ceaușescu — să fructifice tot ceea ce gîndirea, creația și cercetarea românească au dat mai valoros de-a lungul veacurilor.

Bogat și vast bilanț festiv, bilanț, în același timp, profund dinamic, stimulator de energii creatoare în toate domeniile (economic, social, politic, cultural) un bilanț care onorează prin demne fapte de muncă și de artă, marile evenimente.

Trecînd în revistă și anul cinematografic care se încheie, avem conștiința că cinematografia noastră s-a înscris în eforturile susținute ale întregii țări, că cineștii români s-au străduit să oglindească în limbaj cît mai sugestiv marile realizări socialiste ale poporului, adevărata sursă de inspirație pentru operele de artă, care, așa cum ne cer documentele de partid trebuie să fie apte să contribuie la „activitatea ideologică, politico-educativă de for-

mare a omului nou, de dezvoltare a gradului de cultură și cunoaștere, de ridicare a nivelului conștiinței socialiste, revoluționare a întregului popor”. Acest obiectiv are o importanță deosebită în procesul făuririi societății socialiste multilateral dezvoltate în societatea noastră. Se așteaptă creații care, prin înaltul lor mesaj de idei și valoare artistică să contribuie „la promovarea și afirmarea principiilor nobile ale umanismului socialist, la combaterea a tot ceea ce contravine gîndirii înaintate a epocii noastre, la creșterea generală a nivelului de cultură și civilizație a poporului”. Este acesta un imperativ major al etapei actuale, în virtutea căruia filmele noastre — și, evident, pe primul loc, cele inspirate din problematica acestor zile — își fac un titlu de onoare din a susține, în limbajul emoțional al artei, ideile cele mai generoase, specifice societății noastre. Ca și filmele care aduc în prim plan ideile unor înaintași animați de nobilul spirit revolu-

ționar-patriotic; unor povestiri cinematografice care au marcat, în acest an, un pas înainte pe linia dezbaterilor proprii eticii noi, socialiste, precum **Nelu** după scenariul lui D.R. Popescu, în regia tînarului Dorin Mircea Doroftei, **Miracolul** — scenarist Ion Baieșu, regizor Tudor Mărăscu sau **Vacanța cea mare** de Andrei Blaier și altele cărora li s-au alăturat și citeva valorificări creatoare ale moștenirii literare — necesare actului de cultură la care se referă Tezele pentru Congresul al XIV-lea: „O însemnătate deosebită au cunoașterea valorilor reprezentative ale culturii naționale, purtătoare ale idealurilor de progres și libertate ale poporului român, apărarea și dezvoltarea continuă a patrimoniului nostru cultural”.

Drama intelectualului în trecuța orînduire, rolul social angajat al cîrturarului — motive ale întregii opere a lui Camil Petrescu —, și-au găsit în filmul lui Șerban Marinescu, **Cei care plătesc cu viața**, un strălucit și emo-



ționant echivalent în imagini. De asemenea, adaptări ca **Noiembrie**, ultimul bal de Dan Pița sau ceva mai vechi, **Moromeții** de Stere Gulea, **Iacob** al lui Mircea Daneliuc, pun în inspirate pagini cinematografice valori din proza noastră clasică sau contemporană.

O susținută, ambițioasă „cursă contra cronometru” pentru surprinderea pe peliculă a evenimentelor contemporane, a marilor construcții socialiste, a întreprins cu succes, ca și în alți ani, documentarul românesc, prin titluri care rămân repere ale talentului profund angajat al realizatorilor studioului „Al. Sahia”: Virgil Calotescu cu amplul **Bucureștii — file de epopee** sau Adrian Sirbu cu **35 de zile — construcția unui pasaj bucureștean**, adăugându-se anteriorelor documentare **Porțile** de Erwin Szekler ori **Coloana M** de David Reu.

Cu consecvență și fantezie, desenele noastre animate urmăresc o importantă operă de edu-

care și formare a celor mai tinere generații, dar nu numai a lor, prin personaje reprezentative, prin oferirea unor modele morale, susținând în chip cât mai atrăgător, în inspirate formule plastice, dinamice, idealul elevat de viață și muncă. Atrăgătoare cicluri ca **Vreau să știu** adună, an de an, filme de știință popularizată, familiarizând copiii cu dificile noțiuni, într-un limbaj cât mai sugestiv. Lor li se alătură recente basme-ecranizări, ca **Nunta Zamferei** de Tatiana Apahidean după George Coșbuc ori spirituala **Călătorie în Lună** de Liana Petruțiu, după povestirile lui Marin Sorescu.

Răspunderea majoră cu care e investit astăzi de către Cetate creatorul angajat în marea operă de edificare a unei conștiințe înaintate, odată cu edificarea unei societăți înaintate, așează în fața cineaștilor români încă multe trepte de cucerit. Îndee-sebi pe linia realizării unor opere profund originale, expresia unor personalități creatoare, care să

impună lumii spiritualitatea românească, să vorbească și în imagine, într-un mod specific, înconfundabil, despre noi, despre strădaniile și succesele noastre. Pentru că, așa cum preciza tovarășul Nicolae Ceaușescu în magistrala cuvântare de la Plenara Comitetului Central al partidului din vara aceasta, „**În strinsă legătură cu creația universală, literatura și arta românească trebuie să fie prezentă nu prin copiere, prin ploconire, ci prin realizările ei, prin personalitatea sa, care să reprezinte personalitatea poporului român, constructor conștient al socialismului, al celei mai înaintate culturi, al adevăratului umanism**”.

Demnă competiție a valorilor culturale, care cu precădere în anii după Congresul al IX-lea, ne-a adus și ne aduce, în continuare, multe satisfacții și recunoașteri pe plan național și internațional.

„CINEMA”



Sub semnul Festivalului național
„Cîntarea României“

O amplă revigorare a mișcării de cineamatori

Ediția a VII-a a Festivalului național „Cîntarea României” s-a desfășurat în climatul de efervescentă în care întregul nostru popor a întâmpinat cu noi și remarcabile realizări, în toate domeniile, aniversarea a 45 de ani de la revoluția de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă și cel de-al XIV-lea Congres al Partidului Comunist Român, cît și momentul istoric de acum 24 de ani cînd marele forum al comuniștilor români l-a

ales în fruntea partidului pe tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Etapa republicană a adus în concurs aproape 300 de filme, de o mare varietate tematică, cu unele „plusuri” și „minusuri” pe criteriile filmice specifice amatorilor. „Nota” cea mai mare a obținut-o **Munci și zile**, un ciclu de cîteva pelicule realizate de Adriana și Simion Oțoiu din Baia Mare, filme deosebite, poetice și etnografice în același timp, filme care, transpunînd pe ecran cu un ex-

celent simț artistic comorile tradițiilor maramureșene, s-au constituit într-un eveniment major al festivalului, demonstrînd profesionalismul unor talenți „neprofesioniști”. O reapariție simbolică a fost și inginerul Nicolae Negruțiu de la întreprinderea siderurgică Oțelu Roșu care, prin filmul sau **Cîmpolierii**, a dovedit că rămîne printre cei mai buni cineamatori din țară, chiar dacă „producția” sa (un film la doi ani) pare mult prea firavă în raport cu posibilitățile sale artistice.

„Să perfecționăm și să dăm noi dimensiuni activității creatoare a Festivalului național „Cintarea României“!

În acest sens, trebuie să organizăm mai bine activitatea de creație tehnico-științifică și în alte domenii a tuturor centrelor de educație și cultură ale Festivalului „Cintarea României“.

Nicolae CEAUȘESCU

Oricum, aceste filme au risipit și unele suspiciuni legate de așa-zisa schimbare de generații în acest domeniu artistic. La distanța a doi ani, după o ediție în care tinerii s-au impus cu autoritate, iată că acum, ultima ediție a marelui festival a reconfirmat valori cunoscute, cei mai nou afirmați venind, în continuare, cu filme ambițioase, deși nu chiar întotdeauna pe măsura ambițiilor. Și totuși dialogul acesta al ambițiilor e fructuos, reprezentând nu numai succesul participanților, dar chiar al festivalului însuși. Acesta a confirmat și ponderea unor centre ale cinematorilor, centre în care filmul este la el acasă, iar preocupările sînt pe măsura realizatorilor. Unele centre mai vechi (Timișoara, Arad, Caraș-Severin, Bacău) și altele mai nou afirmate s-au remarcat nu doar prin numărul de premii dobîndite, ci și prin specificitatea producțiilor. Așa se face că, privind unele filme, sesizezi imediat amprenta realizatorilor din Ploiești (un grup de oameni talentați care se ajută mult între ei) sau pe a celor din Craiova.

Interesantă, această ultimă ediție a festivalului a fost și prin aducerea în prim-plan a unor filme cu tematică istorică. Așa se face că au fost proiectate și filme cu subiecte inspirate din creația lui Eminescu (un frumos omagiu, deci, în acest an). Slavici sau Nicolae Labiș, virful acestui gen fiind atins de cineclubiștii de la „Atelier 16“ — Școala populară de artă din Arad cu: **De la Preparandie la Marea Unire**, un documentar model pentru filme asemănătoare.

Diversitatea tematică s-a concretizat, de fapt, în genurile abordate (reportaje, documentare, poeme) și chiar în numărul, mai mare decît în alți ani, de portrete cinematografice. Pornind de la scurte metraje **Nea Fănică** sau **După 25 de ani**, ambele realizate de Cornel Brădulescu, întreaga serie a acestei categorii n-a făcut altceva decît să demonstreze aplecarea cinematorilor spre gesturi și fapte care la început par banale, dar care, împlinite, reprezintă realizările proprii zilei de azi.

În mod nemijlocit, apropierea de oameni, altădată un apanaj doar al celor mai talentați cinematori, a devenit acum un element obișnuit, care explică nu numai predilecția spre cinematografie, dar și spre reportaj, neapărat spre reportajul-audiență în care necesitățile locului și ale momentului au creat impresia că cineastri sînt adevărați maestri. Cele aproape 50 de reportaje din etapa re-

publicană, pe lînga altele rămase acasă (poate și datorită problemelor expuse) n-au confirmat numai preferința cineastilor pentru genul în sine, supremația celor din Bacău (cu realizări în fiecare ediție la această categorie) asupra altora, ci au reușit să sublinieze faptul că, dincolo de dorința de comunicare, membrii unui cineclub pot avea un rol major în formarea opiniei publice, în educarea oamenilor muncii. Așa se explică și succesul filmului **Gîndire și acțiune în zootehnie**, autor Vladimir Lucavetki din Bacău, un film și cu bune și cu unele scăderi, dar și **Simfonia muncii pe Siret**, tot al unor autori din localitatea menționată, sau **Natura, infinitul** dar realizat de Dumitru Luca și Constantin Blagovici de la cineclubul „Petrodava“ al Centrului de Cultură și Educație Socialistă din Piatra Neamț, ultimul un apel patetic la respectarea legilor ecologice ale țării noastre, la apărarea purității apei, a naturii însăși. Sînt filme care, alături de altele de același gen, exprimă chiar menirea cinematorilor de a fi angajați în prima linie a tuturor evenimentelor ce se petrec în localitățile sau zonele în care își desfășoară activitatea.

Alături de producțiile menționate, o frumoasă impresie au produs-o și poemetele acestei ediții (dintre care s-au detașat **Aurul cîmpiei de la Scuteinici** — Buzău, **Îndemnul nepotului meu de la Oțelul Roșu** o minunată pledoarie pentru muncă, pentru tradițiile ce trebuie transmise din generație în generație). Creatorii amatori de filme au înțeles, în sfîrșit, că pot aborda și teme majore dacă le tratează cu sinceritate și mijloace artistice adecvate, sau că, în multe cazuri, cuvîntul este un element în plus pentru această categorie a filmului de amatori, imaginea „vorbind“ deseori cu mult mai bine.

S-ar cuveni enunțate și calitățile artistice ale altor filme (**Operatori** — Electrometal Timișoara, **Pădurea verde** — cineclubul U.J.C.M. Timiș) impuse atenției nu numai prin enunțul formulat, ci chiar printr-o „stare“ artistică răsfrîntă benefic asupra spectatorilor. Cîteva aprecieri în mod cert merita și Ioan Voicu, profesorul de matematică din Crăciunelul de Jos, al cărui film **Destin** l-a aruncat într-o competiție foarte grea. Dar autorul a reușit prin conținutul de idei și naturalitatea imaginii să vorbească despre oamenii satului său. În fond, despre toți acești pasionați ai artei filmului ar trebui scris mai mult, ar trebui cunoscuți mai bine, fiecare repre-

zentînd o biografie interesantă, în special prin eforturile lor de a face film oriunde și nu oricum.

Peliculele etnografice și de turism au fost mai echilibrate la această ediție anunțînd o relansare a genului. Am asistat acum la o producție echilibrată, cu multe virfuri, alături de **Rotarul** produs de cineclubiștii de la CICPMAN Prahova, de **Porțile Berzunțului** (Școala populară de artă Bacău), de **Ad aquas Herculi Sacras** (un film foarte bun al „bătrînului“ Ștefan Copia din Reșița), de **Provocare**, de la Tîrgu Mureș venind și un bucureștean, Vasile Găina, e adevărat nefîlmînd în București, ci tocmai în Maramureș unde a realizat **Clipele sale** cu țărani autentici, dar și cu o imagine pe măsură.

Mai puțin pregnantă a fost, la actuală ediție, animația, unde cele cîteva filme bune au semnalat, din nou, pe aceiași pasionați ai genului.

Miscarea de cinematori de la noi s-a înnoit mult în ultima perioadă, iar această revigorare datorată, bineînțeles, existenței festivalului nu ține numai de vîrstă, ci și de realizările participanților și chiar de creșterile valorice majore obținute prin însușirea unor cunoștințe „de meserie“ cinematografică. Filmele sîc zicem de la Dolj, acum, iată, îndeplinesc și condiții tehnice, dar și rigoriile compoziției cadrului, a luminii, ale unui comentariu util și ponderat, acoperind și o mare varietate tematică.

Este, cum spuneam, acesta „rodul“ festivalului, al unor manifestări și concursuri interjudețene la care filmul de amatori a stat cîntăc la cîntăc, cu diaporame, cu filmele de la I.A.T.C. sau chiar cu peliculele profesioniștilor, așa cum se împlină nu numai la Costinești. A fost și rodul venirii cu dragoste în mijlocul cinematorilor a unor operatori și regizori profesioniști.

I-am văzut, în final, pe acești pasionați bucurîndu-se de roadele pasiunii lor, dar trăgînd învățăminte din mai puțin izbutitele filme, am sesizat ambiții în urma cărora cu siguranță vor rezulta pelicule noi, mai bune, vorbindu-ne mereu despre oameni, fapte, întîmplări de pe întreg cuprinsul țării, rostuindu-se ei înșiși, cinematorii, într-un efort generos de a înțelege viața și de a transfigura artistic, de a consemna pe peliculă ce e reprezentativ pentru timpul prezent.

Florin VELICU



Costinești în anii '80 (și înainte)

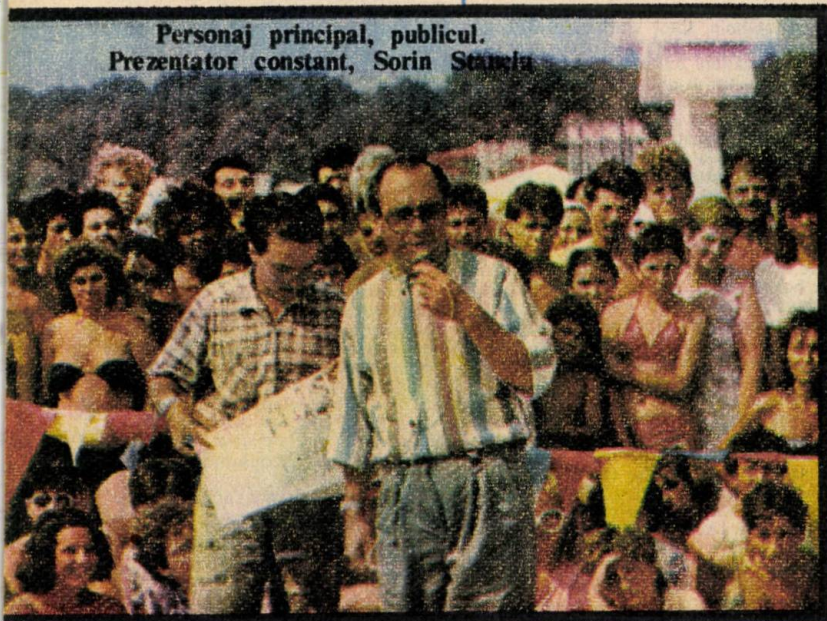


Orice început își are farmecul lui, un parfum, care, la momentul respectiv, se risipește puțin în agitația produsă de noianul de întrebări (care își caută răspunsul) ce se tot îmbulzesc pe capul organizatorilor sau al participanților, fie ei concurenți sau, pur și

noastre, prima Gala a filmului pentru tineret. Programul ediției stipula rolul Galei de a contribui la mai buna valorificare a filmului ca „modalitate de educare și formare a tinerei generații, la stimularea creației de film inspirată din istoria și lupta partidului și poporului

antrenau: adevărate „colocvii de cinema”, cu participarea extraordinară a unui public foarte larg (eterogen din punct de vedere profesional, dar extrem de omogen în gust și opinie pertinent exprimată), cu amfiteatrul Teatrului de vară arhiplin seară de seară, cu Vox Maris și Disco Ring, ambiționa să devină, în atmosfera destinată a vacanței studențești, o adevărată capitală a filmului românesc.

Personaj principal, publicul. Prezentator constant, Sorin Stancu



Un nou start spre o nouă calitate. Filmul românesc sub semnul tinereții și al înnoirii, Costinești '85, sau despre tinerețea maturilor și maturitatea tinerilor, Costinești, orașul cineaților, Costinești la primul său jubileu sînt numai cîteva titluri spicuite din presă anunțind, ediție de ediție, cota mereu ascendentă a intențiilor în materie de film, intenții transformate în certitudini.

Deși timide, insuficient coagulate, încă de la ediția princeps — 1977, apar și primele concluzii, care lasă să se întrevadă schița de portret a unui public tînăr, dornic să se recunoască cu osebire în filmul românesc de actualitate: *Filip cel bun* (în regia lui Dan Pița) și *Cursa* semnat de Mircea Daneliuc — acesta din urmă avea să fie pe locul întâi în primul top al manifestării — propun eroi „rupți” din viața de zi cu zi, care trăiesc și muncesc firesc, simplu, dar cu acea simplitate care ascunde toate complicațiile posibile pe care le implică cea mai dificilă experiență umană, experiența cunoașterii.

Tinerii beneficiari ai celei mai tinere gale a filmului își puneau, ca și scriitorul Teodor Mazilu, o lungă și frumoasă întrebare: „de ce, indiferent de vîrstă, studii, sex, statură, convingeri estetice, iubim cu atîta patimă filmul? De ce sîntem atît de glorioși, de plini de speranțe, de copilărie cînd pașim într-o sală de cinema?” Răspunsul trebuiau să-l aducă, ediție de ediție, filmele selecționate.

simplu, public spectator. Fiecare se simte dator să-și spună părerea, propunerile curg gîrlă, emoțiile se aglomerează pe măsură ce timpul se scurge cu viteza vîntului sau cu îneceteala de melc. Oricum, o plăcută stare de voieșie domină ansamblul. Să derulăm, cadru cu cadru, filmul în serial — pînă în prezent s-au filmat (a se citi „consumat”) 12 episoade — ale galelor filmului pentru tineret.

În vara anului 1977 — primul tur de manivelă: cadrul 1/turnat 1, consemna calendarul stațiunii estivale Costinești evenimentul de o maximă importanță în lumea cinematografiei

nostru”. Generos program de perspectivă dacă ne gîndim și la dimensiunea formativ-educativă a celei de-a șaptea arte, filmul fiind investit cu nobila misiune de a fi un mijloc de educație politică și estetică. Tînăra generație privită în lumina mileniului trei, cînd ei, tinerii — estimează sociologii — vor însuma pe întreg mapamondul cifra record de 1 miliard 200 milioane.

Începutul fusese făcut și Costineștiul, cu veselele lui interdicții, de genul „tristețea este strict interzisă!” — cu Radiovacanța polarizînd dimineațele între 10 și 12 cînd pe nisipul încins se

Cadrelle II, III, IV

Sau edițiile care au venit la rînd, în anii 1978, 1980, 1981. **Septembrie, Mi-reasa din tren, Croaziera, O lacrimă de fată** se urcă pe treapta de sus a podiumului și, prin ele, competiția dobîndește un stil, un profil distinct, nume și renume în viața cinematografică a țării. Să notăm, printre cei laureați, și pe Ovidiu Bose Paștina, cu

Premiul pentru cel mai bun film realizat de studenții de la IATC pentru **Arta apărării individuale**. Un început de drum pentru un viitor documentarist care va ști să înregistreze pulsul fierbinte al clipei.

Cadrul V, cadrul VI

Edițiile din anii 1982 și 1983 aduc serioase argumente în favoarea ideii că arta filmului nu se face urmărind conștiințios rețete implacabile, ci numai printr-o surprindere continuă și atentă a mișcării imprezvizibile a vieții.

Concursa de Dan Pița și Secvențe de Alexandru Tatos — două premiere absolute, dovadă concludentă că tinăra manifestare ajunsă la cea de-a cincea ediție începe să-și răsfățe admiratorii-susținători cu cite un cadou neașteptat — primesc ex-aequo premiul pentru cea mai bună regie. Apropierea dintre **Concurs** și **Secvențe** sînt de esență, ambele preocupându-se să găsească un drum spre acea fantastică dimensiune a realității intime, dar există și apropieri de structură, de expresivitate emoțională, de fluiditate a limbajului cinematografic, grija pentru o cîntărire cit mai exactă a raportului ficțiune-realitate, ficțiune-ficțiune, plastica modernă (operatorului debutant Vlad Paunescu i se



O vedetă și o speranță:
Sergiu Nicolaescu și Manuela Hărăbor

Pentru **Tema 13. Bătrînețe**, scurt metraj de ficțiune, debutantul (de atunci) Cornel Diaconu încercase să cuprindă, cu un simț cinematografic remarcabil — crescînd demonstrația în progrese geometrice — relația artist — opera de artă, artist — public receptor.

Sentimentul participării aprobative a spectatorilor a atins asemenea cote înalte, de la secțiunea „hors concours” filmul a trecut în competiție și în palmares.

Copel Moscu „motiva” cu **Seraliștii** necesitatea de a utiliza cele zece minute ale documentarului nu doar expozitiv, ci mai ales analitic.

Costinești '83 relua pertinent o întrebare pe care și-o pusese doi ani înainte: un festival național poate primi o cinematografie? Răspunsul „a ieșit” din urna bogatului palmares în care **Întoarcerea din Iad** (semnat, scenariu și regie, Nicolae Mărgineanu). **Pe malul așting al Dunării albastre** de Malvina Urșianu, **Fructe de pădure** de Alexandru Tatos, **Ochi de urs** de Stere Gulea (pentru ultimele două, operatorului Florin Mihailescu i s-a decernat premiul de imagine), înscrise într-o cuprinzătoare arie tematică și stilistică, impuneau prin valoare, prin „marca fabricii”, ca filme de autor.

Cadrul VII

Sau cînd selecția de la Costinești din 1984 este prezentată sub titlul **Filmul românesc sub semnul tinereții și al înnoirii**, se vizionează și se premiază: **Să mori rănit din dragoste de viață**, **Marele premiu**, iar operatorului Doru Mitran, **Premiul pentru imagine**; **Imposibila iubire**, filmul lui Constantin Vaeni, după „Intrusul” de Marin Preda, un premiu pentru regie și altele două pentru interpretare Tora Vasilescu și lui Șerban Ionescu.

Construit într-o manieră circulară, utilizînd frecvent flash-back-ul, proce-

deu ce permite evidențierea relațiilor dintre personaje, fiind echivalentul filmic al întoarcerii în trecut, al revizuirii lui din perspectiva stărilor eroiului, acel tinăr „romantic-patetic-meditativ”, **Imposibila iubire** prezintă destinul lui Călin Surupăceanu, destin ce se confundă cu al locului unde „din pămînt, din iarbă verde se pun bazele unui mare obiectiv industrial”. Aici se va defini el ca om, va înțelege care este rostul lui pe pămînt, va iubi și va fi iubit, va simți gustul izbînzii, al înfrîngerii, al stării confuze între bine și rău. În acest spațiu inaugurat de

Stațiunea estivală a cinematografiei și cinefiliei românești

atribuie Premiul pentru cea mai bună imagine, pentru filmul **Concurs**), firul de ambianță.

Binecunoscut cinefililor ca un creator de o formație originală, regizorul Dan Pița, armonizînd romantismul și realismul, găsește pentru **Concurs** lungimea potrivită, rămîind pe linia temei favorite, respectul obsesiv aproape pentru adevărurile vieții. Povestea banalului concurs de orientare turistică organizat la sfîrșit de săptămînă de salariații unei întreprinderi este, de fapt, o parabolă despre morală competiției. Tinărul venit dintr-un spațiu de lumină, alunecînd ca un imens flutur deasupra soselei ude de ceață și ploaie, va reuși să stoarcă din perversitățile ființe — coechipierii lui prin voia hazardului, stropul de bunătațe, de omenie, rătăcit în conștiința lor. În această clipă, misiunea filmului se împlinește rotund: viziunea lucidă, de o mușcătoare satiră își atinge ținta: punctul ochit și lovit — conformismul, lașitatea, ambiția măruntă, egoismul.

Tot la Costinești '82 se relevă lumii cînecile două tinere talente regizorale, Cornel Diaconu cu **Tema 13. Bătrînețe** și Copel Moscu cu **Seraliștii**. „A descrie semnificațiile unui film — afirma un critic, înseamnă a cerceta structurile sociale și modul de înregistrare a acestora de către film”.

„Marină”
cu Tora
Vasilescu





Amfiteatrele verii:
studenții de la IATC

simbolicul târș înfipt în pământ și-a demonstrat regizorul Constantin Vaeni capacitatea de a crea viață filmică, echivalentul vizual al lumii din roman, acel „joc dialectic între existență și idee”.

Să nu uităm o surpriză plăcută, un debut de excepție primit de toată lumea cu aplauze: **Moara lui Călfar**, ecranizarea unei nuvele de Gala Galaction în regia lui Șerban Marinescu. Tânărul regizor, la dialogul de pe plajă, mărturisea: „Eu cred că școala românească de film începută de Victor Iliu trebuie și poate fi continuată. Nuvela lui Gala Galaction, părintele realismului fantastic în literatură noastră, a constituit elementul principal pentru a reprezenta o idee general-valabilă: în fiecare dintre noi există «o moară a lui Călfar».” Modificările operate de regizor în textul original depășesc sfera selecției ce operează unilateral. Tânărul Șerban Marinescu secționează fantastical în favoarea realului exploziv, într-o viziune a adevărului cu multe sensuri. El știe că în cifra procentului de artă existent în opera prima stau viitoarele creații. S-a spus: un debut revelație. S-a afirmat: o promisiune. Timpul a dovedit justetea opțiunilor Galei pentru că tânărul regizor a demonstrat certe calități de stil și maturitate, pentru că „la valeur n'attend pas le nombre des années”.

Cadrul VII

Costinești '85 sau „despre tinerețea maturilor și maturitatea tinerilor” impune prin filmul de actualitate cu și despre tineri. **Pas în dol**, laureat la puterea a IV-a: pentru regia (Dan Pița), interpretare masculină (actorul Claudiu Bleont), imagine (operatorul Marian Stanciu; sa trecem și numele cameramanului, Relu Morariu și să ne amintim că, în studenție, realizase im-

preună cu Radu Nicoară, colegul său, **Solo pentru sax** obținând în 1983, tot la Costinești, **Premiul pentru film realizat de studenții de la I.A.T.C.**), muzică (Adrian Enescu), radiografiază eroul tânăr și ipostazele lui, însoțindu-l și discursul de ecoul neliniștit al meditației asupra condiției umane. Detaliile de atmosferă completează biografia personajelor — a se revedea cu ochii minții secvența vizitei la prezumtivul socru, ambianța sonoră compusă din Oratoriul lui Haydn; imaginea armonizează starea de autenticitate a poveștii cu poezia purtătoare de simbol. Obiectivul aparatului de filmat privește prin lentila deformată prin undele apei acvarului, plutește, se ridică, se rotește lent înregistrând emoționanta scenă de dragoste din secvența dușului, cuprinde „ca-n palmă” culoarul întunecos, luminat la capăt de irizări solare, se retrage modest, consemnând dramatic final. O adevărată noblete a imaginii în care se detectează bogăția inspirației.

Declarație de dragoste de George Șovu și Nicolae Corjos primește „de trei ori premiul tinereții”, echipa de realizatori intrunind din partea publicului unanime sufragii. Începe o serie de filme — continuarea „s-a scris” în anii următori cu **Liceenii și Extemporal la dirigentie** — iradiind de prospectime, „cu tirul” centrat exact pe miraculoasa vîrstă a adolescenței. A curs multă cerneală din pana cronicarilor care au tot analizat, au tot căutat, au mai și găsit și explicații și „noduri”, dar, pînă la urmă, nu le-a rămas decît să capituleze în fața evidenței. Toate cele trei filme s-au bucurat de succes, popularitatea lor depășind cele mai optimiste prevederi.

Tot la această ediție, pentru **Horea** scriitorului Titus Popovici i s-a decernat **Premiul pentru scenariu**, iar acto-

mului Ovidiu Iuliu Moldovan **Premiul pentru interpretare masculină**. Sînt filme reușite. Sînt filme importante. **Horea** face parte din aceste două categorii chiar dacă forma, admirabilă și surprinzătoare la început, trece în umbra subiectului. Regizorul Mircea Mureșan concepe o baladă cinematografică în care peisajul devine personaj dramatic. Neliniștitoare, greoaie creste de munte înțelește de zăpezi, cărări șerpuite în lumina vineției a ceasului de spaimă, cruzimea focurilor înalte, mistuitoare. Și, de fiecare dată, punctul de plecare, roata, utila roată țărănească transformată în final în cumplit instrument de tortură, care zdrobește carnea și smulge viața trupului. Sînt multe imagini memorabile în acest film care conturează spectaculos figura unui luptător veghind în spațiul, de hotar între real și legendă.

Cadrul IX

S-a turnat la Costinești, în 1986, cînd s-a spus „pentru o nouă calitate, totul e important. Mai ales climatul”. Cel mai avizat suportor, publicul tîrnăr, rămîne „pe poziții” pînă tirziu, noaptea, proiecțiile durează în medie cam patru ore și jumătate, discuțiile pe plajă au incandescență. Inflăcărări suporteri ai filmului nu se sfîșie să pună întrebări îndrăznețe realizatorilor: de pildă, regizorul Sergiu Nicolaescu (**Marele premiu** a fost atribuit

**A impune
memoriei
și sensibilității
tot ceea ce este
memorabil
și sensibil**

colectivului de realizatori ai filmului **Noi, cei din linia întâi**, scenariul Titus Popovici, regia Sergiu Nicolaescu) întreprinde un adevărat „tur de forță” dezbătînd, pledînd, argumentînd antrenat „sută la sută” într-un dialog care se poartă fără menajamente. Nu s-a lăsat mai prejos nici Elisabeta Bostan care a ținut să împartă egal — egal, felii, felii, titlul de laureat al Galei pentru regie cu „coechipierii” ei de la filmul **Promisiuni**.

Merită să ne reamintim și două scurt metraje care au polarizat interesul general, e vorba de **Cali de dimineață** în regia lui Nicolae Cabel și **Iar ca sentiment, un cristal** semnat de Ovidiu Bose Paștina. Despre acest din urmă documentar, model de film, un model de ceea ce se poate defini ca o variațiune pe o temă dată” s-a scris mult și de bine. Să ne reamintim cuvintele regizorului: „Admirația mea pentru Ivan Pataichin exista dintotdeauna, dar n-aș fi sperat să ajung să-l cunosc atît de bine. Ivindu-se posibilitatea să fac un film despre el (la aproape un an de la retragerea din activitatea sportivă), am încercat să cunosc mai întîi omul. Să-l cunosc și

să mi-l explic. Și să-mi încep gândul meu despre film. După întâlnirea cu Ivan mi-am dat seama că ceea ce este extraordinar la acest om se definește printr-un psihic și un moral deosebit. El nu are deloc, dar absolut deloc, datele unui „superman”, are în schimb, din plin, o forță interioară care compensează totul. Pornind de la omul Ivan Pataichin s-a ales și formula de film — compusă pentru a transmite starea generată de acest personaj”.

Costinești, la primul său jubileu

Au trecut zece ani de când tot răscim pe față și pe dos întrebări, răspunsuri, opinii serioase, glume voioase. În acest deceniu, nu puține au fost bucuriile noastre cinefile. Nu le mai repetăm, am tot făcut-o până acum. La ediția aniversară s-a impus punctul de vedere: cele mai bune producții sînt destinate în primul rînd tinerei generații. Deci, selecția a cuprins: **Pădureanca**, o foarte temeinică ecranizare după prozatorul ardelean Ioan Slavici, întreprinsă de scenaristul Augustin Buzura și regizorul Nicolae Mărgineanu, **Figuranții** filmul Malvinei Urșianu, **Cîntec în zori** de Dinu Tănase și **Pădurea de fagi** a debutantei Cristina Nichituș-Mihăilescu. A fost competiția „densității ideii pe milimetru de peliculă”. Un capitol de nota zece l-a constituit selecția IATC-istă. Am reținut cîteva mici bijuterii, pentru „minte, inimă și viitor”: **Vară cu Ana** (autori: regizorul Dumitru Lazăr și operatorii Șerban Slave, Adrian Bota și Octavian Brînzei), **La bunici**, filmul lui Sorin Drăgoi, **Memoaria desprinderii** de Marius Șoptorean și **Visul** lui Sorin Botoșeanu.

Costinești '88

Gala filmului pentru tineret organizată de C.C. al U.T.C. în colaborare cu Consiliul Culturii și Educației Socialiste și Centrul „Româniafilm”, manifestare înscrisă sub acolada amplitudii Festival național „Cîntarea României” nu mai are nevoie de nici o recomandare. Și-a onorat din plin cartea de vizită prin seriozitatea cu care, an de an, a reușit să pună în lumină talentul, să impună memoriei și sensibilității noastre tot ceea ce era memorabil și sensibil.

Marele premiu: pentru filmul **Moromeții** (scenariul și regia Stere Gulea), film care, adînc respectuos față de opera literară, romanul omonim al scriitorului Marin Preda, este o operă cinematografică de o mare forță expresivă. În rolul lui Ilie Moromete, Victor Rebengiuc conferă personajului toate datele exterioare și interioare pe care le așteptasem noi, spectatorii. Regizorul Stere Gulea narează modern, valorînd cu plastică imaginii alb negru toate cele 300 de nuanțe pe care le percepe ochiul omenesc. **Moromeții** a fost un adevărat regal de imagine și interpretare și ar fi nedrept să nu spunem că, alături de Victor Rebengiuc, întreaga echipă actoricească a strălucit. Regizorul Stere Gulea mărturisea: „Nimeni nu mi-ar fi iertat o ratare. Riscul era imens. De fapt, cred că ce m-a atras, în principal, a fost forța vie a Moromeților. Lu-



Zimbete la Costinești:
Malvina Urșianu, Gheorghe Dinică și Mariana Buruiană

mea lor. Lumea pe care o propun, vie, lumii vii”.

Costinești '88 a adus cu sine și **Flăcări pe comori** „Jucrat în filigran” după proza lui Ion Agârbiceanu de scenaristul Ion Brad și regizorul Nicolae Mărgineanu. Să consemnăm și cele două debuturi: **Rezervă la start** al lui Anghel Mora și **Nelu** semnat de Dorin Mircea Doroftei pe scenariul lui D. R. Popescu. Un premiu special al juriului s-a acordat filmului **Niște băieți grozavi**, în regia lui Cornel Diaconu care a recucerit teritoriul reali-

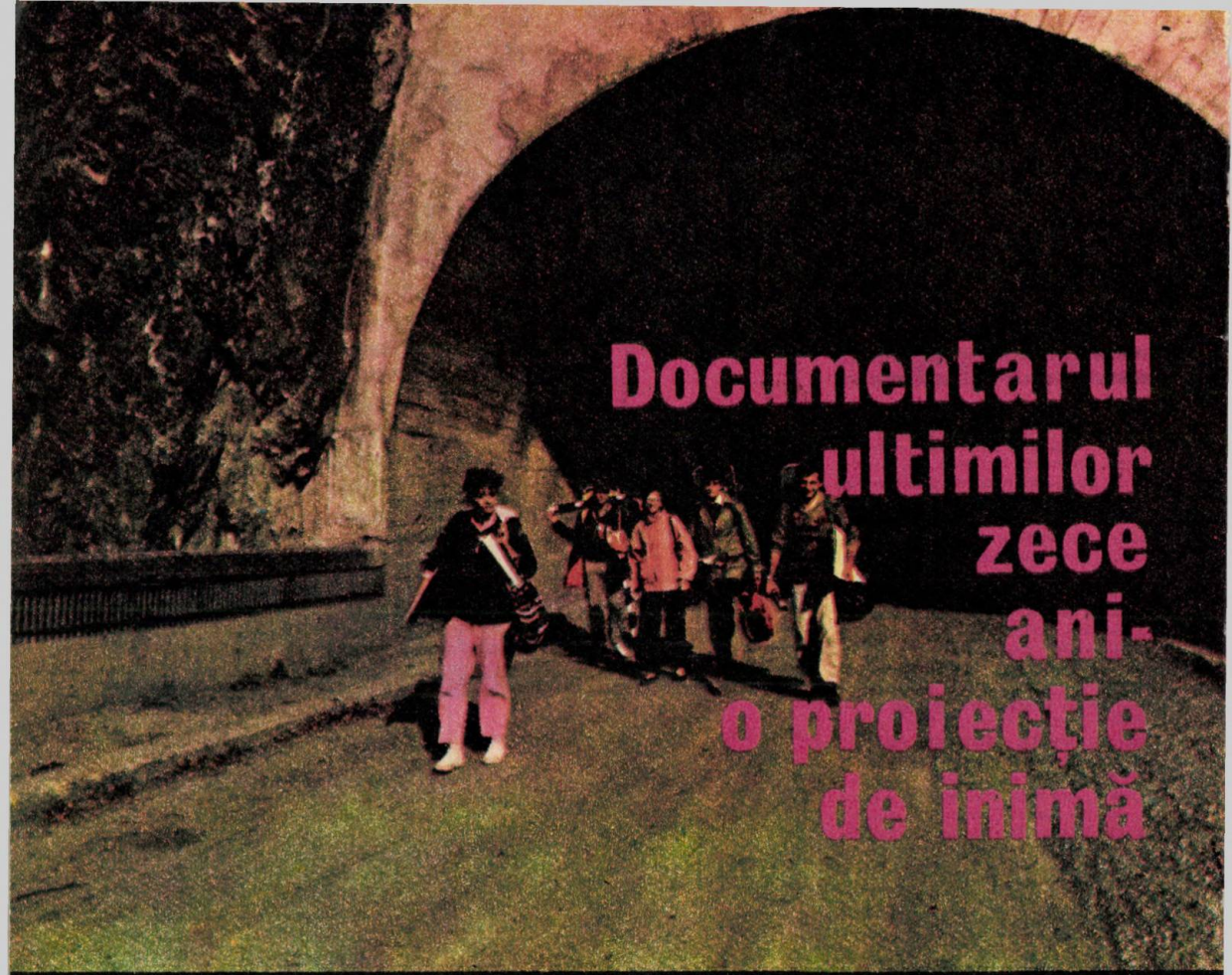
tații contemporane, prea des cuturelat de schemă și șablon.

Costinești își numără film cu film, vară de vară, reușitele. Pe lungul drum către afirmare, în lungul drum către artă, se aliniază permanent cîneaști însuflețiți de aceeași nobilă aspirație: creșterea filmului românesc.

Ileana PERNEȘ DĂNĂLACHE
Foto: Victor STROE

Serialul liceenilor la ora *Declarației de dragoste*: Teodora Mares, Nicolae Corjos, Doru Mitrăn, Adrian Păduraru, George Șovu și Carmen Enea





Documentarul ultimilor zece ani- o proiecție de inimă

Acum aproape zece ani, am văzut la Studioul „Sahia” câteva filme despre aniversările documentariștilor. Când se împlinea un număr de ani nu neapărat rotund, exista o aniversare filmată — ei, cei care surprindeau pulsul vieții, trăirile, cu spectrul de zece ori mai complicat decât cel al luminii, ei, care colindau mereu în spatele aparatului de filmat, surprinzând bucuria și durerea, lacrima și privirea ingenuă, ridul și prospețimea, ei care alergau de multe ori înaintea evenimentului, pentru că timpul curgea repede, mai repede decât cele douăzeci și patru de imagini pe secundă (și mă întreb și astăzi dacă timpul filmului mut nu este cel real, adică cel mai aproape de noi, cel mai dinlăuntrul nostru), ei bine, documentariștii, în fața acestor aniversări, se abandonau ei înșiși aparatului de filmat, transformându-l, obiectivelor, ca după aceea, muți (poate de admirație, poate de stupeoare), să-și privească propria lor viață! Ce însemnau aceste filme?! Un Mirel Ilieșiu tânăr. Un Virgil Calotescu fumând țigară de la țigară în căutarea unui unghi de filmare inedit. Un Slatomir Popovici sau Dona Barta poate mai veseli ca niciodată. Un Ion Bostan sobru, la fel de sobru la fiecare aniversare, misterios ca și lumea Deltei filmată de o viață. Ei erau documentariștii, ei se războiau cu realita-

tea, ei controlau pulsul altor și altor evenimente... Să nu credeți că pe ecran exista un adevărat miracol. Nu, el se producea abia după ce lumina se aprindea și documentariștii, după ce se reprimeau o clipă, o luau de la capăt. De multe ori bilanțul este asociat cu o oarecare tristețe — se trage linie, se face socoteala, aduni de-a valma succesul cu eșecul, ezitarea cu momentul când ai îndrăznit, șansa cu neșansa, le aduni sau poate mai scazi sau uiți, poate chiar vrei să uiți — dar de ce, mă întreb eu, nu putem crede în binefacerea acestui bilanț, care ne ajută să mai trăim o dată totul (acele două inimi din basme — ca să nu mă incumet la șapte — nu însemnau ele o trăire și o retrăire?!), atunci când „timpul are răbdare”, atîta răbdare cît să ne anunțe că a trecut. Mi-am amintit de acele bucăți de peliculă, ce stîrneau nostalgii, zîmbete, mirări, sau, pur și simplu, ducerea miinilor la ochi, ca să nu te vezi cu „acela”, ci doar cel care ești, pentru că ultimii zece ani de documentar (sau primii mei zece ani de documentar) înseamnă un alt film, de această dată doar scris și decupat pe secvențe, un film la care, pentru a stopa orice urmă de subiectivitate l-am rugat pe redactorul Radu Ursachi să mă ajute pentru prima, a doua, a treia selecție, ca și cum ai tria din cele mai frumoase scrisori adresate oamenilor,

vorba vine l-am rugat, l-am somat să fie, cum spune Radu Cosașu, un „cap limpede”!

Anul 1980 este anul „clasicilor” — Mirel Ilieșiu își inaugurează *Tineretea picturii* (Margareta Sterian), explozie de culoare, de vers, dans al liniilor, dar și introspecția artistului, încercînd acolo unde este aproape imposibil de ajuns, la acea intimitate, la surprinderea gândului care te îndeamnă să alegi o culoare, să schițezi un anumit chip (oare de ce tocmai acela?!), sau să așterni pe hîrtie un vers (de ce, prin ce putere cuvintele s-au unit așa?!), sau să spui ceva despre tine (de ce tocmai atunci a vorbit gîndul?). *Tineretea picturii* va continua cu *Liniștea picturii* (Viorel Cristea) și ciclul se va rupe... nu a fost timp. Imi pot imagina — și aici „capul limpede” nu a mai fost consultat — că al treilea film ar fi putut fi despre „tablouri iubite fără recviem” pentru că există iubirea artistului față de tablourile sale, chiar dacă ea se manifestă contradicțoriu, unii împrăștiindu-și opera, făcînd daruri, dorînd ca el să rămînă pretutindeni, în fiecare om ce poate privi trecerea lui sau apărîndu-și opera de ceea ce se cheamă „vinzare”, iubînd-o și ținînd-o lîngă el, pă-

zind-o strașnic, cum face maestrul Baba, ca și cum aceste tablouri ar fi scoici uriașe aduse din marile oceane și strigătul nașterii perlelor nu trebuie auzit decît de un singur om. Cum altfel, s-ar mai purta la gît un șirag al durerii...

Slavomir Popovici realizează un eseu despre rodirea pămîntului în cîntec și ritual (**Griu**), iar Paula Popescu Doreanu propune un alt ritual, cel al miînilor, prin cusături făcute cu mîgală de Penelopă numite simplu **Cămașa românească. Pentru străne-poți încă ceva despre București** este filmul unei simbioze: pofta de improvizație, verva, adică Doru Segall iar alături umorul, dar și vigilența de metronom care ține totul în friu, cîntărind, echilibrînd, adică Paula Segall. Filme remarcabile realizează Titus Mesaros (**Camping '80**), Maria Săpătoru și Liviu Nițu (**Rețezat, dincolo de rezervația științifică**), Pompiliu Gilmeanu (**Dantele în smalt**). Spuneam că anul este al clasicii. Cîrînd începe să se simtă, pregnant, vocea tinereii generații de documentariști. Anul următor va însemna debutul regizorului Șerban Comănescu — **Întoarcerea în viață**, meditație asupra condiției umane la o vîrstă cînd timpul nu mai poate fi dat înapoi decît depănînd amintiri. Acest film se apropie de maniera realizărilor lui Slavomir Popovici, genul de eseu dramatic, dovedind că regizorul are un deosebit simț al detaliului cinematografic, semnificativ în acest caz pentru „subiectul de stare” propus. „Reportajul asupra unei realități imediate”, do-rința de autenticitate, portrete remarcabile de oameni, șantieristi de profesie — iată argumentele cu care filmul Felicie Cernaianu s-a impus atenției publicului și criticii cinematografice (dobîndind numeroase premii internaționale), reamintind și reamintindu-ne că **Pe Valea Frumoasei** înseamnă adevăratul film documentar. Tocmai pendulările între diferitele maniere de a escamota o realitate, de a prezenta mai degrabă „formule” decît un adevăr fundamental, au dus la o îndepărtare de genul pe care și l-au propus documentariștii. Unii s-au apropiat de „fiecțiune”, în timp ce, fenomen invers,

lung metrajul a început să vehiculeze cu modalități specifice filmului documentar (**Proba de microfon** — Mircea Daneliuc, **La capătul liniei** — Dinu Tănase).

Tinerii generației — numite generic a anilor '80 — au pornit tocmai de la esența genului, realizînd însă adevărate filme de autor, pentru că devenise mult mai importantă „opinia” asupra unei realități decît realitatea însăși. Evident, avem de-a face cu o stare extrem de subiectivă, modalitățile de filmare s-au diversificat, privirea realizatorului a însemnat un stil inconfundabil și, lucru foarte important, există un univers tematic asemănător la mai toate filmele realizate de tineri: **Aflați despre mine...** (Adrian Sărbu), **Seraliștii** (Copel Moscu), **Cum e Ioane la construcții?** (Sabina Pop), **Dacă n-ar fi dragoste** (Ioana Holban), **Pe unde am fost și am colindat** (Laurențiu Damian), iar ca sentiment, un cristal (Ovidiu Bose Paș-

**Filmul
documentar,
argument
pentru propria
noastră ființă**

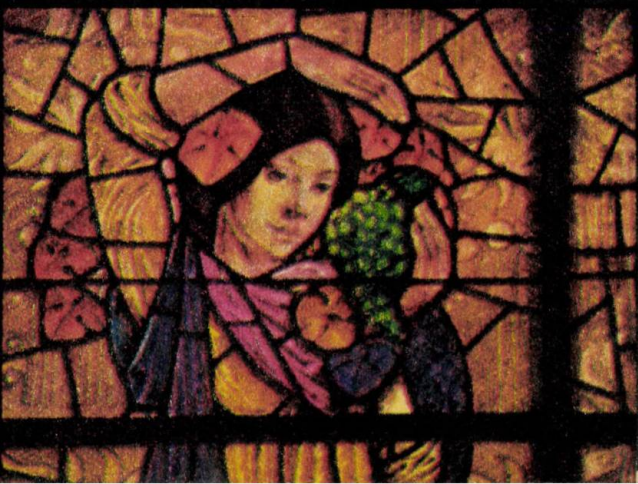
tină). Apariția acestor filme, unele mult discutate la acea vreme, au redimensionat, cred eu, genul documentar, au relansat noi ambiții, au redeschis „drumuri” uitate în aparență, acele drumuri care s-au numit **Cazul D** (Alexandru Boianu), **Orșova** — apoi **s-a născut orașul** (Constantin Vaeni), **În marea trecere** (Mirel Iliesiu), **Stuf** (Titus Mesaros).

Filmul” acestor ani nu se poate însă derula fără cîteva întreruperi. Pentru unii cineasți au existat „primele filme”, pentru doi maeștri ai documentarului — „ultimele filme”: Mirel Iliesiu (**Mireasa, Autoportret în timp** — Dan Hatmanu, **Noul Teatru vechi**) și Slavomir Popovici (**Oprește-te trecătorule, Nuntă pe Valea Cărașovei**). Privind ultimul film „lăsat nouă” de Iliesiu — **Noul teatru vechi**, deși filmul testamentar ar fi putut fi (înversînd cronologia) acel **În marea trecere**, înțelegem „lecția despre teatru” dată de un cineast. Renovarea teatrului brăilean „Maria Filotti” înseamnă nu atît pavoazarea unui edificiu cultural, reconstituirea vitraliilor și stucaturilor, ci păstrarea cu orice preț a „miracolului teatral”. Un simplu sau sofisticat veșmînt rămîne doar atît, un veșmînt, un ambalaj, în timp ce credința într-o menire sau într-un rost ține de o opțiune fundamentală. Actorii teatrului repetă, spectacolele sînt prezentate în paralel cu lucrările de restaurare și astfel asistăm la două lucrări de artă, amestec de veșmînt nou la gînd nou, formă și conținut, credință — în ambele tabere, a actorilor și a restauratorilor — în importanța ideii de teatru. Aceste disparități ne-au făcut să „ne oprim o clipă”, chiar dacă nu ne-am considerat a fi **trecători obișnuți**, chiar dacă, lăsînd semne și gînduri pe celuloid, sperăm în taină, în marea noastră taină, că am avut un rost.

Filmele documentare care au apărut la jumătatea deceniului acesta au dovedit mai clar fenomenul de „grupare” pe intenții: maniera stilistică este dominantă, zonele de investigație fiind mult mai diversificate. Următoarea secvență a „filmului” despre filme și autorii lor s-ar putea intitula: „Despre adevăr, mereu încă ceva de spus...”. Acest „încă ceva de spus” înseamnă nenumăratele drumuri făcute de filmul documentar — drumuri spectaculoase, unde surprizele cotidianului dau farmec și credibilitate (**Mireasa** — Mirel Iliesiu, **Echipajul** — Doru Segall), drumuri în căutarea

Arta plastică și convertirea ei la arta filmului: *Sentimentul unu de Nicolae Cabel*

Neîncetat miraculoasă, natura: *Rapsodiile Deltei de Geo Saizescu*



unor identități (**Despre țesături...** — Paula Popescu Doreanu, **Andrei Găbură...** — Dumitru Done), drumuri în conștiință (**Ce facem pentru ei?** — Felicia Cernaianu, **Eu trebuia să joc Hamlet** — Ovidiu Bose Pastina). Acest „încă ceva de spus” înseamnă poemele cinematografice despre realitate, cu ritmurile ei diferite — de la *adagio* la *presto*, ritmuri date nu prin ore sau minute, ci prin trăiri autentice — (**Cali de dimineață** — Nicolae Cabel, **Virtuozitate** — Jean Petrovici), înseamnă întâlnirile cu oameni obișnuiți, deveniți personaje, oameni ai zilelor noastre, ai trăirilor noastre și există o galerie de portrete remarcabile, chipuri luminate de bucurie, chipuri brazdate de efort, chipuri hotărâte să realizeze mari performanțe — **Maria lu' Pascu** (Felicia Cernaianu), **Constantin Lucaci** (Jean Petrovici), **Virata de aramă** (Copel Moscu), **Ion Vlasu, un drum spre oameni** (Nicolae Cabel) și mai înseamnă acea unică șansă pe care doar cinema-ul o oferă, aducerea unor amintiri în imagini prezente, astfel încât putem privi pe Bacovia fumind o țigară alături de Argezi (**George Bacovia** — poemul de mîine — Nicolae Cabel) sau revedea pe Toma Caragiu pe o scenă de teatru, întrebându-ne și întrebînd un azil gorkian fără de lumină și fără de speranță: „Ce este omul? Ce cuvînt minunat este acesta — omul!” — **Portretul unui actor** — Toma Caragiu (Eric Nussbaum).

Uneori, documentarul a luat din viață doar un pretext, brodînd în jurul lui povestiri pentru copii între 1 și 99 de ani — **Abecedarul, A fost odată** (Paula și Doru Segall), **Intrarea unui tren în gară** (Copel Moscu), alături „felia de viață” a fost folosită pentru crearea unei stări cinematografice — **Atelier cu călăuză** (Ovidiu Bose Pastina), **Sentimentul unui** (Nicolae Cabel), dar nu au lipsit nici momentele hotărîtoare pentru destinul unei întregi generații. Pentru că ce pot însemna 18 ani, dacă nu un moment foarte important în care ai de ales un drum, un rost, un sens — și să mergi apoi pînă la capăt (**18 ani** — stop cadru — Sabina Pop, **Absolvenții** — Paula și Doru Segall). Evenimentele — în ambele filme — sînt asemănătoare (ultima reuniune, despărțirea de liceu, banchetul, zîmbete, lacrimi, ultima strigare a catalogului) în timp ce maniera este diferită — la primul film, banchetul e un prilej de investigare a viitorului (gînduri, speranțe, idei despre generația pe care o reprezintă), iar în cel de al doilea — la această sîrbătoare, documentariștii oferă „o surpriză” demnă de invidiat, un document de arhivă, un material filmat cu aceiași (acum) absolvenți, la vîrsta clasei a șasea, iar acest cadou înseamnă pentru cei aflați în a început de drum (ei neștiind încă de cite ori în viață o iei de la capăt) *nostalgia*.

Documentarul cu accente didactice, însă reprezentativ ca realizare artistică a adus mai aproape de noi pagini din istoria națională (**Un om al pămîntului său** — Mircea cel Mare — Gheorghe Horvat), clasici ai literaturii române (**Liviu Rebreanu, romanul unei vieți** — Pompiliu Gilmeanu, **Pe Copou la Sadoveni** — Gheorghe Horvat), remarcabile personalități din lumea științei (**Henri Coandă** — Olim-

Obişnuința de a alerga în întîmpinarea evenimentului



Etnografia ca pretext al poeziei filmice:
Cîntece de leagăn de Alexandra Irimia

pia Daicoviciu). În cadrul ciclului de filme dedicat personalităților, denumit generic „o viață pentru o idee”, se remarcă și filmul Alexandrei Irimia **Vasile Pârvan**, un emoționant portret al aceluia care a fost frîmțat de originea poporului român, căutînd mereu dovezi și descoperînd pecetea pusă de înaintașii noștri „între simțire și limbă românească”.

Documentarul științific merită un capitol aparte. Ultimul deceniu a încununat filmele științifice cu numeroase premii internaționale și naționale. Deși datorate unor informații (uneori aride), urmîrind „supuse” experiențe științifice și tehnice, deși cadrul cinematografic nu ținea de artistic, de invenție, de mizanscenă, ci de laboratoare, muzee, ateliere, diverse întreprinderi, filmele științifice au demonstrat, de multe ori, că pot fi „sărbători ale privirii”. Lumea Deltei,

adică lumea lui Ion Bostan este un univers fascinant. Ca să o privești, ca să o înțelegi, ca să-i poți descifra tainele, taina unui freamăt de aripi, a unei viețuiri în colonii numeroase, taina unui loc la care te întorci mereu, în fiecare primăvară, ca să poți privi și reprivi Delta trebuie să ai răbdarea și credința acestui mare cineast! E adevărat, s-au făcut filme despre sensibilitatea oamenilor, dar cîți dintre noi știu că sensibilitatea plantelor, stare aproape nefirească, nesensibilă cu ochiul liber și nici auzită, decît cu aparate speciale, o poate depăși, pentru că nici un aparat din lume nu a putut să depisteze la plante indifferența sau răutatea sau invidia... Și privindu filmul realizat de Mircea Popescu înțelegem, după ce trec secunde bune de năuceală, înțelegem,

că există tipătul de durere al plantei, că există iubirea, grija, ocrotirea, înțelegem că există chiar și „lacrima de plantă...”. Filmul științific ne demonstrează încă o dată existența altor lumi care ne înconjoară. Ne prezintă formidabilul salt uman în știință și tehnică. Ne demonstrează necesitatea experimentului. Ne emoționează prin prezentarea unor vieți dedicate unor mari idei. Iar însemnele pe peliculă se numesc, pe rînd, **Apa, această necunoscută** (Liliana Petringenaru), **Treceau în zbor cormoranii** (Ion Bostan), **Cerbul, podoabă a Carpaților** (Liviu Nițu), **Teledetecție** (Doru Chesu), **Extinctul** (Alexandru Sirbu), **Zee Mays** (Gheorghe Stiuca). Există și filme care pornesc doar de la pretextul „științific”, depășind zona de cercetare sau de interes experimental. Documentarul artistic își face astfel loc într-un gen, considerat de mulți drept *informațional* și mai puțin *emoțional*. Există realizări unde emoția primează și uneori există chiar și o poveste de viață, o poveste în care

anonimul devine personaj și ulterior personalitatea științifică va trage concluziile necesare (**împlinire** — Ioana Popescu Holban), după cum există **documentar științific — eseu, Cîntec de leagăn** (Alexandra Irimia), film care, dincolo de valoarea lui etnografică, prezintă acea trăire rară, subtilă, numită dragostea de mamă, exprimată în cîntec.

Documentarul a răspuns prezent și în fața spectaculoaselor momente ale devenirii noastre. Aceste imagini vor sta la loc de cînstire în letopisetul de aur al acestor ani. Într-un fel, documentariștii au fost mereu aproape, alături de mari colective de oameni.

Căutînd dovezi și descoperind peceți de simțire românească



Popas:
Pe malurile Ozanei de Copel Moscu

filmînd construcții impunătoare, mari santiere, filmînd această devenire etapă cu etapă, realizînd apoi filme de largă respirație, împlinind acea menire a documentarului de a avea calitatea de martor — **Drum pentru milenii** (Erwin Szekler, Eugen Gheorghiu), **Legende noi pe Valea Argeșului** (Virgil Calotescu), **Galați, profil contemporan** (Ion Visu), **Porțile** (Erwin Szekler), **Canalul Dunăre-Marea Neagră**, drum pentru milenii, uriaș efort al oamenilor, concentrare de maxime energii, a devenit pentru un timp „subiectul de prima pagină” a documentarului. Filmele realizate de Olga Zissu, Erwin Szekler, Eugen Gheorghiu au devenit *cronică vie* a unui timp eroic. Filmul **Porțile**, laureat cu numeroase premii naționale, prezintă un moment de mare tensiune dramatică, instalarea porților de la canal, a porților ce se deschid spre lume, porți uriașe, unde însă nu se admite nici un milimetru în plus sau în minus, lucrare de grandoare, dar și de mișcă deșăvîrșită. **Pasajul** — 35

de zile (Adrian Sărbu) înseamnă o nouă dovadă de eroism, eroism contra cronometru, eroism de zile și nopți, dar realmente zile și nopți, adică 35 de zile și nopți lumină pentru realizarea pasajului subteran Unirea. Există în film o secvență extraordinară, pentru că ea înseamnă viață sută la sută, o secvență în care oamenii se luptă cu apa și cu surpările de teren, înfruntă o inundație ce putea fi fatală întregii construcții. Aceste filme reprezintă, într-un fel, adevărate acte de identitate pentru devenirea noastră, argumente în fața istoriei, argumente pentru propria noastră ființă.

In timp ce redactorul Radu Ursachi parcurge zeci de filme, zeci de caligrafice, selectează, cîntărește fiecare film, mă gîndesc la o altă întîlnire pe care documentarul a tatonat-o mult timp, o întîlnire care-l pune pe regizor față în față cu un alt artist, întîlni-

rea unei arte cu alte arte, un drum plin de hățșuri, uneori imposibil, pentru că există o limită a aparatului de filmat, o limită a transfocotării, pentru că un artist se lasă cu greu descoperit și arma lui, armă și capcană în același timp, este opera pe care ți-o pune repede în față, paravan sigur ca să ascundă omul! Numai că există realizatori care au încercat să ajungă la artistul din fața lor dincolo de operă. Asta a însemnat o înfruntare, un veritabil turnir, uneori forțele au fost „egale”, alteori „subiectul” a fost suveran. Atunci cineastul s-a repliat, realizînd un eseu despre „imposibila cunoaștere” sau a vorbit cel din fața lui ca și cum ar fi vorbit despre el însuși. **Fals tratat de intimitate despre Horia Flămîndu** este o bătălie cîștigată tocmai prin totala lipsă de prejudecată a cineastului — el trebuie să afle cu orice preț ceva, ceva despre omul care stă într-un atelier, izolat, vorbind puțin, lucrînd într-o liniște desăvîrșită, conservînd misterul, dar insistența aparatului de filmat este mai tare și descoperim un om chinuit de creație, chinuit de forța unui visaj, de falsitatea „necesarelor conversații”, resemnat că are alături o operă, dar nici un copil și... nu spune tot un mare artist că la un incendiu, între un tablou și o pisică, ar salva sufletul?! O altă modalitate este să ignori cu bună știință artistul, preluînd doar opera, călăuzit doar de propriul tău instinct în a descoperi sensuri, valențe, semnificații — **Crochiu** (Irimescu) — Mircea Bunescu. Cînd destinul unui artist capătă statut de reper, cînd arta acestuia îți apare ca o necesitate vitală, prin ea respiri, existi, fără de ea totul fiind neant, atunci sinceritatea celui din fața aparatului de filmat este totală pentru că nu mai e vorba de nici un fel de orgoliu, ci doar de „oxigen” (nu striga, oare, Labiș acest cuvînt înainte de a trece în neființă?) — **Liniștea picturii** (Mirela Iliesiu).

Acest gen de filme, numit generic „de artă” mi-a dat o imagine despre cinești, mult mai profundă decît aceea vizionare de aniversare, cînd pe ecran existau niște chipuri și niște tinereți, niște priviri, altele decît cele de acum, niște frămîntări, la fel ca cele de acum, și, în sală, hohote de ris sau doar murmur, pînă la aprinderea luminii, o lumină puternică, fără difuzie, fără velleuri, unde personajele se priveau „pe viu”, într-o încadratură cit se poate de exactă. Filmul acesta care se numește „primii mei zece ani de documentar” se apropie de sfîrșit, iar „capul lîmpeze” a ieșit din sală. A ieșit temîndu-se de inevitabila aprindere a becurilor care anunță pe orice spectator că s-a rupt vraja... Am uitat să-i spun că s-a cerut doar o pauză, o mică pauză necesară schimbării rolurilor, fiindcă va începe filmul următorilor zece ani și că ceea ce s-a văzut și s-a spus pînă acum nu este o aniversare, ci doar o seamă de cărți de identitate pe care scrie sau ar trebui să scrie (și nici măcar nu mă suspectez de lipsă de modestie!) *veșnicie...*

Laurențiu DAMIAN

*Amprenta—
o călătorie
în Gopoland*

*Quo vadis
homo sapiens*

Animatia românească în anii '80

Anii '80 nu vin pe un gol, ci în continuarea unei tradiții. Moștenesc o perioadă când bătălia pentru autonomia filmului românesc de animație a fost câștigată. Un grup de oameni înmoși și entuziaști, învățând de cele mai multe ori legile celei de-a opta arte din mers, descifrându-i tainele cu fiecare nouă peliculă, abordează cu-rajos genuri și tehnici diferite, pun bazele unui studioul profesionist (1964), fac saltul de la 2 filme în 1951 la 44 în 1988, cuceresc premii la festivaluri internaționale printre care și un Palme d'Or acordat celebrului Omuleț al lui Gopo.

Anii '80 continuă câteva din aceste direcții, dar observăm și o schimbare de optică și forțe artistice. Crește impactul cu publicul larg, producția ajunge la 60 de titluri anual, urmată de o aprecieabilă diversificare tematică și stilistică. Filmul de animație devine în acest deceniu un produs cultural cu o largă circulație internațională, solicitat tot mai mult de difuzorii din țări cu școli puternice de animație. El se vizionează pe micile și marile ecrane din Italia, Franța, R.F.G., Marea Britanie, Polonia, Bulgaria, Iran, Irak, China, Statele Unite etc. Faptul are consecințe asupra ridicării nivelului profesional al personalului artistic, impunând un ritm dinamic. Pionierii și maeștrii, reprezentanții generației '70,

realizează pelicule de maturitate. Ion Popescu Gopo, Olimp Vărășteanu, Bob Călinescu, Florin Angelescu, Adrian Nicolau, Nell Cobar, Virgil Mocanu, Victor Antonescu, Ion Truică, George Sibianu, Adrian Petringearu, Zaharia Buzea, Iulian Hermene-

**Cel mai frapant
fenomen:
formarea
unei noi generații
de regizori
și animatori**

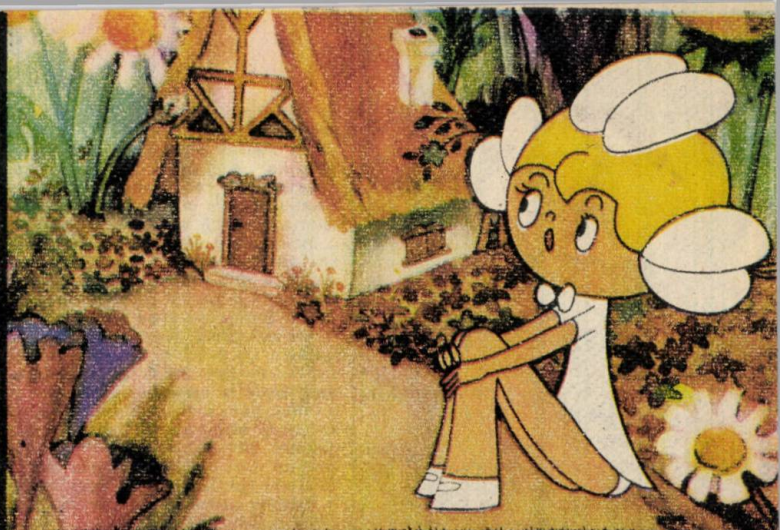
neanu, Artin Badea, Isabela Petrașincu, Liana Petruțiu, Tatiana Apahidean, Luminița Cazacu, Ana Maria Buzea prin creațiile lor urmăresc nu numai împlinirea unor stiluri și biografii artistice de relief, dar și afirmarea unei școli naționale românești de

animație. Colaborează cu ei, în numele acestui nobil deziderat, talenți și experimentați animatori ca Valentin Baciu, Roland Pupăză, Constantin Merlan, Eugenia Boroghină, Constantin Crihmărel, Petre Florea, Ion Mihalach, în același timp, are loc o infuzie de cadre artistice noi.

Cel mai frapant fenomen al anilor '80 este formarea unei noi generații de regizori și animatori. Printre performanțele care îi fac prezența notabilă: debuturi de excepție, premii la festivaluri internaționale, filme semnificative sub raport plastic și ideatic. Unele din ele invită la multiple perspective. Se constată o receptivitate pentru aprofundarea cercetării virtualităților poetice ale limbajului animației, o preocupare pentru dimensiunea metaforică a limbajului filmic. În producții coexistă, alături de „stilul propriu”, filme în stilul disneyan, modalități noi, sub influența artelor plastice contemporane sau a experiențelor unor școli naționale de animație. Olimpiu Bandalac, Radu Igazag, Zeno Bogdănescu, Marcel Mihail, Dinu Petrescu, Constantin Păun, Ion Manea, Călin Giurgiu, Dinu Șerbescu, Lucian Profirescu, Mircea Toia, Călin Cazan, Marian Mihail, Adela Crăciunoiu, Mihail Șurubaru, Valentin Elizeu, Cristian Marcu, Dan Chisovski, Viorel Nica, statuează împreună personalita-

tea generației de regizori '80. Alături de ei se dezvoltă un grup de talentați animatori, mulți dintre ei cu perspectiva de a deveni viitori regizori ca: Florin Săceanu, Anca Dumitru, Mihaela Mihaeasa, Despina Bunești, Costel Seltea, Virgil Toader, Adrian Gheorghe, Octavian Frecea, Mihai Crețu, Doina Clonga, Anita Ionescu, Elena Godeanu și alții. Cu toții sînt elevii unui dascăl minunat, regizorul Victor Antonescu. El a împărtășit generației '80 prețioase secrete ale animației.

Pentru un colectiv acum mai numeros, cu individualități creatoare, serialul și lung metrajul devin un domeniu de manifestare privilegiat. Un exercițiu util pentru perfecționarea modului de a nara cinematografic, o posibilitate de studiu a științei gagului, o școală pentru animatori și regizori. Valoroși realizatori din toate generațiile își exprimă fantezia în acest gen de pelicule. În compania Omulețului, Gopo ne invită să facem incursiuni



Cunoscuta eroină a lui Nell Cobar în lumea povestilor (Mihaela și basmele bunicu)



Animarea spectaculoasă a picturii lui Bruegel: Micul toboșar de Virgil Mocanu, grafica Doina Botez (Premiat la Festivalul de scurt metraj de la Leipzig)

pline de umor în istoria creării uneltelor și a celorlalte obiecte de care ne folosim în viața de zi cu zi, în *Homo faber*. Laurențiu Sirbu realizează un fermecător ciclu *Trei prieteni*, la care colaborează și regizoarea Luminița Cazacu. Într-o atmosferă intens colorată, grațioși fluturași, personaje cu psihologia celor mici, descoperă cu uimire tainele naturii. Captivante călătorii în micro și macro univers imaginează în ciclul *Vreau să știu* Florin Angelescu, Tatiana Apahidean, George Sibianu, Liana Petruțiu, Virgil Mocanu, Călin Cazan, Mircea Toia, Adela Crăciunoiu, Dan Chisovski. Un băiețel și vestiiți Bălănel și Miaunel evoluează cu aplomb umoristic în *Peștele lui Ionuț*, sub bagheta regizorilor Zaharia Buzea, Iulian Hermeneanu, Ana Maria Buzea, Eugenia Boroghina, Constantin Crihmarel. Cunoscuta eroină a lui Nell Cobar traversează cu haz lumea poveștilor

în *Mihaela și basmele bunicii*. Minifabule cu un lup hrăpăreț, pedepsit de fiecare dată pentru lăcomie, construiește cu măiestrie în tehnica păpușilor animate Isabela Petrașincu în *Povești cu tîlc*. Un ciclu de educație rutieră apreciat, cu două amuzante personaje, *Roboțel și Crelonel*, semnează Ana Maria Buzea și Zaharia Buzea. Parodii polițiste vivace, pline de suspens propun Adrian Nicolau și Florin Angelescu în *Detectivul amator*. Palpitante sînt și faptele celor doi cavaleri ai dreptății, Gore și Grigore, din ciclul cu același nume, inventat de scriitoarea Lucia Olteanu și transpus pe ecran de Florin Angelescu, Olimp Vărășteanu, Marian Mihail, Valentin Elizeu, Viorel Nica etc.

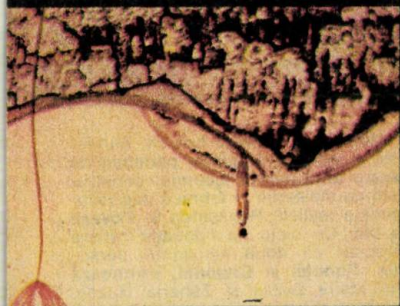
În diversificarea filmelor de conținut subliniem și o benefică preocupare pentru găsirea unor tipaje inedite, competitive, care prin trăsăturile fizionomice și de caracter să fie îndrăgite de spectatori. De asemenea grija pentru latura grafică, dorința stimabilă de a ieși din canoanele disneyene. Unele episoade apropiindu-se

În top: Uimitoarele aventuri ale mușchetarilor de Victor Antonescu





Un spectacol cromatic
exploziv: *Puiul*
de Laurențiu Sirbu
(Premiat la Festivalul
filmului de la Chicago)



O tragedie istorică:
Hiroshima de Ion Truică,
după Eugen Jebeleanu



Mențiune specială, Festivalul
de la Tomar: *Balada*
pentru mărghita albastră
de Luminița Cazacu

Inițierea unui tânăr actor:
Mihai Mălaime în *Trepte*
de Zeno Bogdănescu.



de exigențele filmului de autor. În *Planetele Otiliei*, în stilul ei plastic, Liana Petruțiu lansează un original personaj, o pasăre om de zăpădă, născut din imaginația eroului, un băiețel aflat la vîrsta întrebărilor. Călătoria cosmică a celor doi formează o incintă minidiseu a copilăriei. Un periplu modern în universul cunoașterii prin firul narativ dezinvolt și spectacolul vizual rafinat (grafica: Doina Botez) ne oferă Virgil Mocanu în serialul *Omul, învingătorul*. Regizorul este, de altfel, și autorul unui episod-model din *Vreau să știu, Minunata lume a scrisului*, încununat cu un important premiu internațional. Instructive, elaborate cu fantezie, atrăgătoare prin frumusețea plastică a imaginii sînt seriile *Tainele muzicii* de Radu Igazag și Zeno Bogdănescu și *Tainele desenului* de Olimpiu Bandalac și Dinu Petrescu. Istoriile gingașe și tandre pentru cei mici, cu personaje stilizate, confecționate din delicate fire de lînă, cuprind ciclul de păpuși și obiecte animate *Povești cu ghețe de lînă* de Isabela Petrașincu. Ca un nou argument, în favoarea acestei necesare tendințe de modernizare a limbajului seriilor, amintim și o interesantă experiență a lui Ion Popescu Gopo. Într-un ciclu experimental (*E pur și muove, Cadru cu cadru, Animagicfilm, Efectul unghurilor*) el studiază expresivitatea în animație a diferitelor tehnici și modalități din artele plastice. Pictura sau sculptura sub aparat, animarea unor materiale ca nisipul sau metalul, a unor obiecte din mediul înconjurător, aparate rebele acestei tratări artistice, nasc sub ochii noștri un incântător joc al formelor și culorilor.

Dezvoltarea filmelor de continuitate i-a condus pe animatori spre o încercare temerară, aceea de a le transforma în lung metraje. Reușita acestei întreprinderi este o dovadă a competenței lor profesionale, producțiile înfruntînd adevărată entuziasma a spectatorilor din țară și a difuzorilor din străinătate. Debutul l-a făcut Ion Popescu Gopo reunindu-și cîteva din filmele sale de animație, încununate cu prestigioase premii internaționale, în lung metrajul *Quo vadis homo sapiens?* O călătorie incântătoare în Gopoland. De un mare succes s-a bucurat *Ultimele aventuri ale mușchetarilor* de Victor Antonescu, prelucrare liberă după romanul „Cei trei mușchetari” de Alexandre Dumas în care rolurile cunoscutelor personaje sînt preluate de motani și șorice. Foarte îndrăgit a fost și *Temerarii de la scara doi* de Marian Mihail, Zaharia Buzea, Ana Maria Buzea și Artin Badea, un film cu elevi în vacanță, cu un băiat certat cu bunele maniere și un motan pus pe șotii. O caldă primire au avut dramaticele și spectaculoasele înfruntări cosmice din *Mislunea spațială Delta* de Călin Cazan și Mircea Toia și *Flul stelelor* de Mircea Toia. Apreciate au fost și aventurile pe mare ale încercațiilor marinari, căutătorii de comori misterioase din *Cine ride la urmă*. O realizare remarcabilă este lung metrajul *Novăceștii* inspirat de baladele populare, conceput cu fantezie regizorală de Constantin Păun. Semnalăm și alte proiecte ambițioase în curs de elaborare. Simpaticul și popularul personaj, pinguinul Pin-Pin, creat de Lumi-

nița Cazacu (autoarea unui serial de succes în anii '70 *Penelopa și Ulise*), va fi protagonistul primului muzical românesc de animație. Întîmplările unui mic extraterestru printre elevi, pămînteni certai cu învățătura și corectitudinea, vor fi subiectul peliculei *Secretul lui Nlu* de George Sibianu. Laurențiu Sirbu lucrează la o ecranizare după *Harap Alb* de Creangă, iar Dinu Petrescu în *Peripețiile lui Nod* imaginează o replică parodică la schemele clasice ale basmelor. Lucian Profirescu și Grigore Traian Pop pregătesc noi aventuri cu eroii din *Cine ride la urmă* în noul lung metraj *Întoarcerea acasă*. Zeno Bogdănescu va transpune în desen animat *Vitejii cetății Bade-Bade* de Tudor Vasiliu, o demistificare comică a spiritului beligerant.

Deși activitatea cineaștilor de la Animafilm s-a concentrat în acești ani cu precădere asupra seriilor și lung metrajelor, s-au realizat și filme de autor revelabile artistic. Din multitudinea de titluri am ales doar cîteva pentru o scurtă trecere în revistă care să ofere o imagine despre orizontul spiritual și cultura plastică a animatorilor noștri.

Copilăriei, univers predilect al celei de-a opta arte i-au fost dedicate pelicule admirabile. În *Fereastra* de Laurențiu Sirbu, exuberanța culorilor, jocul formelor sînt însoțite de forța de a exprima stări și sentimente specifice acestei vîrste a candorilor. În *Vijela* de Dinu Petrescu, prietenia dintre un copil și un minz, uimirea și spaima lor în fața naturii dezlănțuite devine o parabolă a cunoașterii. În *Mărghita albastră* de Luminița Cazacu (în care este folosită pentru prima oară animația pe computer) și în *Casa bunicii* de Ion Manea, fantezia celor mici metamorfozează poetic lumea. Elogii ale acestui tărîm fermecat pe care fiecare adult trebuie să-l păstreze în ființa sa sînt *Anotimpul fericit* și *Tatăl meu* de Olimp Vășteanu. Realitatea și visul se întrepătrund și în tripticul Liane Petruțiu *Cartea cu gutural*, *A fost odată un clown*, *Pimbare în Lună*. Subtile combinații cromatice, configurații plastice încărcate de lirism construiesc sensibile metafore ale copilăriei, ca spațiu al luminii și purității. Din producția anilor '80 s-au distins și ecranizări adresate copiilor, dar și părinților: *Furnica* de Călin Giurgiu, după Brătrescu-Voinești și *Balada unui greier mic* de Laurențiu Sirbu după Topircăanu, călătorii în lumea mirifică a necuvîntătoarelor. O vibrantă parabolă despre dorul de pămînt natal și legătura sufletului cu rădăcinile vieții ancestrale este *Bulgărele de pămînt* de Tatiana Apahidean, inspirat dintr-un basm de Silvia Kerim. Grafica lui Sever Frențiu, muzica lui Adrian Enescu imprimă stralucire acestui film, unul dintre cele mai bune ale regizoarei.

Cîteva pelicule se detașează prin tensiunea ideatică. Trecerea implacabilă a timpului prilejuiește animatorilor meditații profunde. Formele vizuale se schimbă înșelător și fascinant în acordurile muzicii lui Octavian Nemescu în *Casa* de Zeno Bogdănescu. Rememorarea vieții unei case, a obiectelor rămase dintr-o existență umană, impresionează. În *Pompele* de Olimpiu Bandalac, în jurul fîntinii — izvor de apă, dar și de viață se de-

rulează ciclul existențial al unei comunități cu momentele sale mai dramatice sau mai luminoase: nașterea, nunta, războiul, moartea. În **Fotografii de familie** de Radu Igaszag, siluete umane, generație după generație, capătă relief tocmai în fixitatea fotografiei, expresie a dorinței secrete de rezistență în fața scurgerii vremii. Interesant este surprins în filmul de autor universul gândului. În orizontul artistului el se desfașoară tulburător în **Timpu** de Constantin Păun unde este folosită o gamă largă de procedee: desenul animat îmbinat cu fotografia, insert-citat de pelicula reală, pelicula prelucrată, animație cu actori. Marcant în acest sens este demersul lui Zeno Bogdănescu din **Trepte**, inițierea unui tinar comediant în arta sa. Folosind tehnica pixilației, avându-l ca protagonist pe Mihai Mălăimare, regizorul subliniază trecerea eroului de pe scena teatrului pe marea scenă a lumii prin crearea unor momente cu semnificație simbolică pentru devenirea sa umană și artistică. Tot un arăbesc psihologic, dar în desen, este descris și în **Ascensiune** de Virgil Mocanu (grafica: Doina Botez). Tentativa

O tendință aplaudată: dezvoltarea serialului și a lung metrajului animat

unui personaj de a escalada un munte se constituie într-un epitaforă închinat deschișcătorilor de drumuri. O originală tratare a victoriei omului ca fiindă bipedă găsim în **Prima izbândă** de Marcel Mihai. Orchestrearea tensionată a elementelor plastice care se compun și se descompun continuu conduc spre imaginea finală când descoperim și unghiul de vedere care le ordona: un copil ce se ridică singur, pentru prima dată în picioare. Capacitatea liniilor și culorilor de a traduce concepte abstracte este susținută în două eseuri cineplastice **Carul cu flori** realizat de pictorul Benone Șuvailă ilustrează o baladă populară despre „carul cosmic” iar **Perpetua** renaștere de Adrian Petringeanu este o încercare de a decodifica nașterea stilurilor în viața formelor plastice. Magia animației, fantezia extravagantă a acestui mediu în care orice este posibil este explorată cu mină de maestru de Gopo în **Tu**, poem al feminității și dragostei, și în **Ucenicul vrăjitor** unde regizorul evoluează alături de robotul Galax.

O temă gravă și angajantă pentru orice artist, istoria patriei, a cunoscut și în animația anilor '80 tratări cinematografice revelatoare. Evidențiem în mod deosebit seria **Posada, Ziua însingurată, Balada lui Tudor** de Ion Truică. Stilul esențializat al regizorului și plasticianului, cu linii suple și compoziții severe, au dat relief dramatic unor momente din trecutul țării. Elanul său imaginativ vizează esența

evenimentelor, translația lor în percutante metafore filmice. O problemă acută ce aparține istoriei contemporane, pericolul războiului și flagelul violenței, amenințând viața planetei, a constituit subiectul unor pelicule. În **Micul toboșar** de Virgil Mocanu animarea spectaculoasă a picturii lui Bruegel se transformă într-un rechizitoriu la adresa spiritului beligerant. În **Hiroshima** de Ion Truică ritualul este al simplității și austerității. Tragicul eveniment evocat în poemul lui Eugen Jebeleanu e transpus în structuri grafice și sonore (muzica: Călin Ioachimescu) emoționante. O pledoarie pentru înfrângerea violenței și agresivității este ivirea miraculoasă a unei flori în lumină din **A fi** de Marcel Mihai sau jocul copiilor din **Zmeul** de pictorul Nicolae Alexi. Un apel patetic la atitudine semnifică și procesul de conștiință al pilotului, purtător al unei arme distrugătoare, din **Coșmar** de Olimp Vărășteanu. Despre nevoia comunicării și înțelegerii umane vorbesc încercările celor doi omuleți din **Podul** de Dinu Petrescu care, despărțiți fiind de o prăpastie, hotărăsc construirea unei punți. Sabin Bălașa în **Exodul spre lumină** desfașoară aceeași temă a efortului uman spre armonie și progres. În tehnica picturii sub aparat el compune ample metafore plastice.

Filmul satiric căruia a opta artă i-a conferit strălucire se dovedește un cadru propice nu numai divertismentului „pur”, dar și abordării unor probleme mai „spinoase” din viața contemporanilor. Un maestru al genului, Nell Cobar, distins la Montreal cu Oscarul caricaturii mondiale, a semnat numeroase pilule amendind cu ironie, uneori amară, tare de comportament ale semenilor. Olimp Vărășteanu, un clasic al animației românești, a demonstrat aceeași dezinvoltură și inventivitate comică și pe dimensiunea satirică în câteva pelicule. Amuzante, dar nu lipsite de subtilitate psihologică sînt dizertațiile umoristice despre inspirație din **Pegasus** de Zaharia Buzea sau cele despre capriciile dragostei din **Luna de pe cer** de Adrian Nicolau. O mențiune specială pentru două creații: **Trei mere** de Gopo, un excelent mini-eseu comico-filosofic, o lecție sui generis de economie politică și **Finala** de Adrian Petringeanu, o sarcastică persiflare a prostiei, dogmatismului și deingroladei valorilor.

Unele realizări ale reprezentanților generației '80 s-au detașat prin spontaneitatea situațiilor comice, animația dinamică, gagul spumos. **Salt mortal**, în rînd cu lumea, **Festivitate de premiere** de Dinu Serbescu, **Pierde-vară** de Călin Giurgiu, **Oul** de Marcel Mihai, seria **Mozalcurilor** în care s-au afirmat Lucian Profirescu, Grigore Traian Pop, Adela Crăciunoiu, Cristian Marcu au adus un suflu proaspăt în filmul satiric de animație românească. Lista titlurilor ar putea continua. În prezentarea animației anilor '80 nu ne-am propus o tratare exhaustivă a tuturor experiențelor. Exemplele alese ni s-au părut însă reprezentative pentru talentul, sensibilitatea, tendințele de creație ale cineastilor noștri, ele schițînd în același timp și un portret posibil al unui deceniu de animație românească.

Ludmila PATLANJOGLU



Hotărîrea de a rezista:
Fotografii de familie
de Radu Igaszag (premiat
la Festivalul filmului de
animație de la Hiroshima)



O metaforă a copilăriei:
A fost odată un clown
de Liana Petruțiu



O dizertație umoristică:
Pegasus de Zaharia Buzea

Un apel la conștiință:
Coșmar de Olimp Vărășteanu





Vîrsta video la Buftea

Orice fragment dintr-o cultură, oricît de mic, îi reflectă holografic întregul, așa cum orice celulă a viului duce în subsoriile ei o imagine cifrată a întregului, parcă pentru a nu se rătați și a nu fi rătăciți. Dacă știm să citim în ciobul unei holograme, vedem întreaga imagine ce a fost imortalizată, așa cum în panglica de ADN vedem chipul întregului, așa cum paleontologii refac dintr-o tibie și niște tarsiene mutra păroasă a cine știe cărui maimuțoi sau cum un arheolog cu darul scrisului ne convinge cum se iubeau cei care au lăsat, pînă una alta pentru eternitate, doar o toartă de amforă. Efemera ființă a unei culturi, în orice vîrstă a ei, moaie într-un unic parfum toate actele celor ce se mișcă sub orizontul ei, pentru că ea, această greu de pipăit ființă, se mișcă cu finalitățile și toanele ei în toate. Tehnicile și artele unei vremi își întind reciproc atîtea punți, argumente și chiar premise de lucru încît chiar dacă am vrea să le inventariem, la un moment dat, ar trebui să recunoaștem că rămîn în subconștientul a ceea ce le-a mînat pe toate multe legături neevidentiate.

Succesiunea de invenții tehnice care au făcut posibilă agregarea a ceva ce, la un moment dat, putem tehnic defini drept *Cinematograf*, vine să acopere un orizont de așteptare deschis deja prin felul de a se privi și a se simți, pe ei înșiși și ceea ce îi înconjură, de către străbunii roștri, care, simultan și nu întîmplător, printre altele, identificau potecile teoriei relativității. Dar Cinematograful este și va fi totdeauna mai mult decît tehnică prin care există, pentru că firea lui vie curge din suflutele celor care îl slujesc și, acolo, în suflet, chipul lui este permanent confruntat cu toate ecourile vieții. Odată aruncată în

lume, această jucărie jucată de toți și jucîndu-se cu toți, se cizelează și ne cizelează ocupîndu-și locul printre celelalte „organe” estetice ale noastre, entuziasmindu-ne și plictisîndu-ne, șocîndu-ne și extaziîndu-ne, devenind indispensabilă în drumul pe care ni l-am știut face spre noi înșine.

Filmul nu a fost niciodată mut!

Vîrstele Cinematografului sînt vîrstele capacității noastre de a-l ex-

Punțile spirituale
dintre
tehnică și artă

trage din suflet și a-l arăta și altora, eventual unora cu o reflexivitate mai puțin versată în această privință, învățîndu-i noul joc sau, pentru cei mai evoluți, doar noul pas de dans. De aceea auzim țipete și fluierături de locomotivă chiar și în filmul mut, pentru că sonorul numai că nu fusese încă efectiv și comod pus la punct pînă la un moment dat, dar, ca să zic așa, Filmul nu a fost niciodată mut, așa cum nu a fost niciodată ne... video...

Schimbarea suportului de celuloid în bandă magnetică și mai știu eu în ce ne schimbă decît unele detalii ale definiției tehnologice a Filmului. Filmul este o posibilă expresie cinetică a lumii, ca reflexie asupra Dinamicii,

ca joacă a cunoștințelor noastre despre cele ce se mișcă în timp, studiînd direle lor spațiale, colorate, parcă insufluite, purtînd pe ele haine de sentimente și pasiuni, iluzie a iluziilor. Cum ar putea omul renunța la un joc atît de fascinant prin care a ajuns la maturitatea de acum, cită este. Mai ales în această vreme cînd pe de o parte limbajul cinematografic se auto-definește ca expresie de tip artistic, pe de alta este folosit tehnic ca una din expresiile cele mai complete, mărturisind „obiectiv” — cum ne place în mod copilăresc să zicem — despre ceea ce se vede și se aude din și despre noi. În această conviețuire a celor două utilizări ale limbajului filmic, apar atît confuzii regretabile, cît și sugestii și întăriri dincolo de estetic. Vreau să spun că atîta vreme cît considerăm că nu există un alt martor mai „convîngător” despre vreun eveniment decît filmul lui, e greu să preținzi tuturor care vîd un „film de ficțiune” despre evenimentul respectiv că imaginile lui sînt doar argumentele unei demonstrații, că ceea ce se vede și vorbește sînt semnale, simboluri menite a naște în spațiul interior al celor care le privesc o realitate proiectată dinspre cel ce le-a alcătuit într-un discurs. Cită vreme în imagini cinematografice ni se arată cum se taie metalul cu laserul, cum dansează amazonienii și cum aterizează o navetă spațială — ca să știm! — e greu să-i convingi pe oameni că nudul de pe ecran are aceeași valoare de simbol, de argument, ca și cel din marile muzee, pe care toți, mai mult sau mai puțin conșinși, sînt dispuși să-l accepte ca atare.

Mediere electronică

La vîrsta video, filmul se face mai ușor — un fel de a spune — e mai

ușor, mai puțin laborios, mai puțin mediat procesul de împlinire a proiectului mental. Tehnica cinematografică în epoca video are implementate în ea rutine cizelate de multe generații de meșteșugari ai filmului. Mediate electronic, imaginile vizuale și auditive trec prin stadiul de informație aproape pură, sigur purtată electronic, dar funcție de ambiția tehnică cu care ele au fost analizate, funcție de gradul de rafinament pe care ni l-am propus la captarea lor, ele pot fi prelucrate întocmai ca „gîndurile” de calculator, altoind deci, meșteșugul filmului cu această evoluată unealtă umană tinzînd să prelungească cea mai rafinată parte a firii noastre, firea poetică. Filmul însuși în manifestarea lui exterioară capătă din supletea și imponderabila agregare a filmului interior. Vreau să schimb balansul culorilor așa cum natura, la un moment dat, ni le oferă — pentru motive pe care le pot intețea logic sau estetic — nimic mai simplu: apăs pe un buton și pot vedea pe loc ce obțin, oprindu-mă cu simțirea și educația, dar și cu intuiția artistică, la versiunea cea mai convenabilă. Puteam să fac asemenea „etalonaje” și în epoca de „celuloid”, dar tatonînd, așteptînd, nimerind pînă la urmă. Și încă acest exemplu nu este dintre cele mai tușante, cum nu e nici acela că într-un film cu Stan și Bran realizat acum șaiszeci de ani pot introduce personaje noi, care să intre în dialog cu cei de atunci, să le ia obiecte din mînă, să se ferească de altele aruncate de aceștia etc. Filmările combinate, trucajele cum se spune, montajul, și, în general, tot ceea ce ține de editarea discursului cinematografic este profund și ireversibil diferit în epoca informatizării filmului pentru că schimbarea suportului a însemnat în mod esențial deschiderea barierei informatice prin care transferăm filmul interior în filmul exterior. Limbajul mașinilor cu care se face film în epoca video este aproape și de limbajul creațiilor noastre, de aceea filmele (chiar și cele pe suport chimic) după epoca video sunt mai aproape de fluiditatea și expresivitatea gîndurilor. „Clipul” făcut de Dorin Mircea Doroftei pentru recentul *Avem 18 ani* (în finisaj 1989) nu este un simplu element de fundal, ci este un simbol tare, concentrat, al simbolurilor filmului celui mare. Supletea montajului sugestiv și sensibil din *Rezervă la start* al lui Anghel Mora (montaj Melania Oproiu) reflectă această vîrstă post video și în filmul nostru, trecut și el de gestația celor „nouă săptămîni și jumătate” necesare nașterii în noua vîrstă.

Mă uit la Bogart și mă gîndesc ce culoare or fi avut florile din restaurantul din *Casablanca* și dacă dintr-un moft zic că roz, așa le voi vedea, și pot să le-o arăt și nepoților, odată cu nuanța ochilor lui Ingrid și a cravatelor lui Bogy ca și a întregului decor. Acest amănunt poate fi făcut coerent și unitar „ca un lucru adevărat”. Firește adevărul lui e pasibil de comentarii. Arhive sau mărturii pot să-l conteste, cea mai profund justificată contestare a unui astfel de „ADEVĂR” fiind faptul că cei care au făcut filmul *Casablanca* l-au făcut alb negru în deplinătatea facultăților conștiinței lor estetice, chiar dacă ipoteza



„Nu știu alții cum sint, dar eu...”:
Dorel Vișan alias genialul humuleștean



Plastica filmului ei o tatonează mai întîi
pe imagine magnetică: Dan Pița și Călin Ghibu

A cîștigat dreptul la debut datorită probelor video:
Ovidiu Ghiniță (cu echipa filmului
lui Serban Marinescu *Cei care plătesc cu viața*)



că dacă ar fi avut posibilitatea să-l facă pe peliculă color, l-ar fi făcut, rămâne, indiscutabil, doar o ipoteză.

Asistat permanent de calculator

În firul demonstrației noastre important este doar că moftul colorării este efectiv posibil, în aceeași măsură în care se pot face filme în care nave spațiale apar ca trecind printre picioarele unor giganti jucați de actori în carne și oase sau cum putem avea imaginea unei călătorii prin sistemul capilar din creier, etc. etc., trucuri, cum se spune dar care largesc universul povestibilului în limbaj cinematografic, pe care, în epoca video, filmul asistat de calculator le face mult mai ușor.

Calculatorul prelucrează informația, imagini virtuale ca și vizul filmului din sufletul creatorului. Astfel de imagini pot fi mai ușor mișcate decât greoaiele decoruri de butaforie ale vechilor filme.

Sigur, veți zice, dar lava aceasta murdară de superproducții asistate de toată tehnica de calcul a planetei, nu face nici cit o ceapă degerată pe lângă unduirea de vînt, pur și simplu, „fotografiată” în **Oglinda** lui Tarkovski. Fiorul de viață al acestor imagini decupate din natură, dira de abur, umbra cestii de ceai din aceeași **Oglindă** valorează cit toate imaginile produse pentru film de toate calculatoarele din lume. Da, indiscutabil este adevărat acest lucru, dar cită peliculă a fost voalată în lume fotografiind corsari și războaie de platou, țărani „estetici” și altele alte adevăruri de operetă pînă să se ajungă la filmele

lui Tarkovski. Cîți pictori anonimi și chiar mai puțini anonimi n-au tocit zeci de pensule pînă cînd un genial excentric și mizantrop sa picteze, cu aceeași culoare și cu aceeași pensule, ceasuri moi. În raport cu eternitatea, toate aceste mijloace pe care filmul le are ca să se exprime își vor găsi genul comunicării și înșiși existența lor, grabind pasul spre reflexii mai profunde.

Fața video și cea de celuloid ale Filmului nu se concurează decît pe termen scurt în socotilele unor mici antreprenori. Ele se completează și chiar dacă amîndouă vor fi înlocuite cu altceva — cipuri semiconductoare (praf de stele), de exemplu, sau lichide (apă?) polarizabile — datorită faței de firea noastră cinematografică și-o vor face și asta depinde numai de noi.

Opere de... sertar

Dar cea mai mare mutație pe care vîrsta video o face în istoria devenirii limbajului cinematografic în impunerea lui ca limbaj artistic este ca în epoca video producția de film se au-

O veritabilă „camera stilou” intră în arenă

tonomizează în raport cu marii producători. Se poate face totuși film fără să ai în spate o industrie, un mare producător, poți face schițe de film, poți să-ți notezi, poți gîndi în limbaj cinematografic, „poți încerca”, biografia cineastilor putînd fi astfel argumentată cu opere de laborator, de sertar, nemaifiind la cheremul argumentelor extraestetice ale producătorilor. Prospeția la **Iacob**, Danieliuc a făcut-o cu o cameră video pe umăr. Așa s-au racordat corlele vechii stații de la Certej cu cele de la Zlatna și cu bătrîna colonie a Petreștilor. Dar, strict legat de cele de mai sus, mi-a-duc aminte că într-un popas al prospeției, printre minerii Bihorului, Danieliuc a luat cîteva imagini de la o nuntă, unde, ce-i drept, erau peste o mie de invitați. Duhul filmului autentic nu-l părăsește pe artist în nici o împrejurare. Caseta circula pe o rază de 30 kilometri și toți o știu ca „Nunta”. O vîd și o revăd, mai des ca filmele modelor video, pentru că în ea oamenii locului se regăsesc ca într-o oglindă, cu obiceiurile și muzica lor așa cum e, se regăsesc cu toții, chiar și cei ce n-au fost și n-au avut rude la nunta lui Ghiță al morarului.

Artă nu poate fi tacută decît de artiști și artiști sînt individualități responsabile în primul rînd față de conștiința lor estetică, cetățenească, politică, de bună seamă, integrată social, dar personală. Marele film, filmul industrial nu poate dispărea, dar umbra sa nu va mai fi atît de deasă ca lăstarii filmului viu și proaspăt să nu crească așa cum în umbra marilor comenzi de monumente sculptorii își deapănă cu zile și nopți de muncă

adeverata lor biografie artistică. Filmele de casă, de atelier, au desigur alte criterii, alte ambiții, nu pot și nu e cazul să-și propună să concureze cu filmele industriale așa cum miniaturile nu concurează frescele, dar acestor filme e de prevăzut că societatea va ști să le asigure o piață distinctă aptă să regleze valorile, să le impună, să creeze, nu în ultimă instanță, mijloace de existență pentru artiști, eventual în absența marilor angajamente industriale. Editurile de case, expozițiile individuale și de grup ale unor asemenea artiști vor putea oferi producătorilor tv și de film un repertoriu de opțiuni artistice. Vor veni spre film în aceste condiții și alți artiști plastici și chiar muzicieni care, într-o astfel de vreme de confluente ca a noastră, vor dori să se confrunte cu cineticii, cu dinamicii în expresia propriilor valori interioare.

Dialog peste timp

Ușurința cu care fotografiază dinamica viața noastră de fiecare zi, a anonimilor și a artiștilor la lucru — ne va da posibilitatea să trimitem spre viitor un volum considerabil de imagini, prelungindu-ne viața, intrînd în dialog cu cei de peste veac. Tîrguri internaționale și conferințele lor de comerț, operații medicale spectaculoase, produse industriale unicat ale industriei noastre, toate au intrat în cele peste 50 de titluri ale istoriei filmului video românesc care și-a pornit deja contorul de arhivare.

Vîrsta video, vîrsta informatică a Filmului este vîrsta maturității limbajului cinematografic. Acum Filmul are toate organele maturizate pentru a trăi pe propriile picioare fără să pară că fură de la surorile mai mari, cele cu muze parnasiene, care, de fapt, în ultimii o sută de ani l-au cam furat de ce are el mai nou și mai atrăgător: **colajul dinamic**, cu aerul lor academic și doct, dar și cu epuizarea vîrstei pe care unele o cam resimt din cînd în cînd.

Noua muză

Filmul are înfățișarea lui din zilele de lucru, cînd e limbaj tv, pentru actualități și teleenciclopedie, are înfățișarea lui de duminică și de sîmbătă cînd se manifestă în agora ca film epopeic, are înfățișarea de des-tindere cînd, pentru bilci ne ține-n loc cu aventuri, muzicaluri și sex (**Sex**, **minciuni și benzi video** — Sodeberg — Cannes '89), dar are și fața lui de vis, de căutare, de laborator interior. Și lucrul cel mai minunat este că toc-mai în această înfățișare — cea care este cea mai productivă în sensul cizelării noastre — prin vîrsta video, Filmul se deschide tuturor, nu numai unei elite. În fapt, probabil, totuși, se va agrega o elită, pentru că mulți dintr-asa-zii profesioniști ai filmului, nepracticîndu-l decît ca obligație de serviciu, se vor exclude singuri dintre hărăziții acestei noi muze, iar, pe de altă parte, probabil că unii dintre „amatori”, căutînd și zgîrîindu-se în spinii manierelor de a cadra, monta și în general de a povesti, vor intra și ei în răsfațul acestei muze încă foarte puțin volubilă, dacă ne gîndim că un Tarkovski sau un Fellini se nasc la cîteva mii de regizori. **Horea MURGU**

Azi camera video, ieri
aparatură de fotografiat:
George Visu,
personaj **camilpetrescian**



prezente
românești
peste notare



Film
de referință:
Moromeții
(Stere Gulea,
Victor Rebengiuc
și Dorel Vișan)

Premii, distincții, lauri

Printre pionierii filmului românesc, Paul Calinescu a adus primul premiu internațional important, obținut la a șaptea ediție a Festivalului de la Veneția cu documentarul **Țara Moților**.

După 23 August 1944, odată cu nașterea și dezvoltarea cinematografiei noastre socialiste, a urmat o serie importantă de premii, distincții și lauri. Dintre ele amintim câteva. La Cannes, Palme d'Or; pentru Omulețul lui Gopo; Premiul de regie pentru **Pădurea spinzuraților** de Liviu Ciulei; Opera prima pen-

tru **Răscoala** de Mircea Mureșan; documentarul **Cinzecele Renașterii** de Mirel Iliesiu, tot Palme d'Or. La Festivalul de la Moscova, premii pentru cea mai bună interpretare acordate actorilor Irina Petrescu și Amza Pellea. Dimensiunea contemporană a limbajului, tensiunea ideilor din filmele noastre au cucerit publicul de specialiști și la Sanremo, Berlinul de vest, Karlövy Vary, San Sebastian, New Delhi. Odată cu regizori de marcă s-au afirmat și reprezentanți ai școlii de actorie și operatorie. Documentarul —

filmul științific, documentarul de artă și cel ecologic — a fost și el încununat cu o mulțime de trofee la Montreal, Rio de Janeiro, Belgrad, Nisa, Milano. D asemenea tendințele de înnoire plastică ale animației au fost reînscrise la Zagreb, Annecy, Varna, Oberhausen, Leipzig, Bilbao, Espinho, Chicago.

Va propunem o scurtă trecere în revistă a succesorilor internaționale înregistrate de cineștii noștri în anii '80.

1979

Premiul pentru imagine (Nicu Stan) la Festivalul filmului de la San Sebastian: înainte de tăcere, scenariul și regia Alexa Visarion, după nuvela „În vreme de război” de I.L. Caragiale.

Certificat de merit la Festivalul filmului de la Sitges Spania: Vlad Tepeș, scenariul Mircea Mohor, regia Doru Năstase.

Diplomă de onoare la Festivalul filmului pentru copii de la Gottwaldow — R.S. Cehoslovacă: Alarmă în Delta, scenariul Petre Luscalov și Gheorghe Naghi, regia Gheorghe Naghi.

Premiul special al juriului la Festivalul filmului științific de la Katowice — Polonia: Geneză unui medicament de Ladislau Karda.

Diplomă de onoare la Festivalul filmului de scurt metraj de la Leipzig: Dimineața cuvintelor de Luiza Ciolac. Premiul Ministerului Educației la Festivalul filmului de la Moscova: Fe-reastra de Laurențiu Sirbu.

1980

Premiul „Ciorchinele de sur” — la Festivalul filmului de la Santarem — Portugalia: Rug și flacăra, scenariul și regia Adrian Petringenaru, după romanul lui Eugen Uricaru.

Premiul pentru interpretare feminină (Anda Onesa) la Festivalul filmului de la Karlovy Vary pentru rolul din Duios Anastasia trecea, scenariul D.R. Popescu, regia Alexandru Tatos.

Premiul special „O. Globo” la Festivalul filmului științific de la Rio de Janeiro: Puterea instinctului de Ion Bostan.

Medalia de argint la Festivalul filmului științific „Nikola Tesla” (Belgrad): Bariera albă de Doru Cheșu.

Premiul special la Festivalul filmului balcanic de la Ljubiana: Trei mere de Ion Popescu Gopo.

1981

Premiul pentru „Cel mai bun basm cinematografic”, Diploma specială a juriului la Festivalul filmului de la Moscova, Diploma de onoare la Festivalul filmului pentru copii și tineret de la Gijon — Spania: Dumbrava minunată, scenariul Draga Olteanu-Matei, după povestirea lui Mihail Sadoveanu, regia Gheorghe Naghi.

Diploma specială a juriului la Festivalul filmului de la Moscova: Lumina palidă a durerii, scenariul George Măcovescu, regia Iulian Mihu.

Premiul de Interpretare masculină (Mircea Bogdan) la Festivalul filmului de la Sitges — Spania pentru rolul din Povestea dragostei, scenariul și regia Ion Popescu Gopo.

1982

Premiul pentru regie „Placă de argint” la Festivalul filmului neorealism de avangardă de la Avellino — Italia: Învăgătorul de Tudor Mărcușu.



O operă de vîrf în filmografia lui Ion Caramitru și a lui Nicolae Mărgineanu: *Luchian*

Premiul CIDALC la Festivalul filmului de la Karlovy Vary: Ștefan Luchian, scenariul Nicolae Mărgineanu, Iosif Naghiu, regia Nicolae Mărgineanu.

Marele premiu și Premiul pentru regie (Nicu Stan) la Festivalul filmului naval și maritim de la Cartagena — Spania: Un echipaj pentru Singapore, scenariul Ioan Grigorescu și Nicu Stan, regia Nicu Stan.

Premiul special la Festivalul filmelor pentru copii și tineret de la Giffoni Valle Piana — Italia: Maria Mirabela, scenariul și regia Ion Popescu Gopo.

Premiul III „Dragonul de bronz” la Festivalul filmului de la Cracovia: Bătrînii de Ion Visu.

Mențiune specială la Festivalul filmului naval și maritim de la Cartagena — Spania: Morunul urlaș de Ion Bostan.

Premiul I la Festivalul filmului de animație CINANIMA de la Espinho — Portugalia: E pur si muove de Ion Popescu Gopo.

Premiul Asociației internaționale a cinecluburilor la Festivalul filmului de

scurt metraj de la Leipzig: Micul toboșar de Virgil Mocanu.

Certificat de merit la Festivalul filmului de animație de la Chicago: Caligrafie de Olimpiu Bandalac, Zeno Bogdănescu, Radu Igazsag

1983

Medalia de aur la Festivalul filmului pentru copii și tineret de la Giffoni Valle Piana — Italia, Premiul juriului de copii pentru cel mai bun film despre oameni puternici și curajoși în profesiunea lor la Festivalul filmului de la Moscova, Mențiune specială la Festivalul filmului pentru copii de la Milano: Saltimbancii, scenariul Vasilița Istrate, după o idee din Fram, ursul polar de Cezar Petrescu, regia Elisabeta Bostan.

Marele premiu al juriului la Festivalul filmului de scurt metraj de la Bilbao — Spania: Tema 13 — Bătrînețe, scenariul Aristide Butunoiu, regia Cornel Diaconu.

Diploma de onoare a juriului la

Tora Vasilescu și Constantin Vaeni recitîndu-l
cinematografic pe Marin Preda în *Imposibila iubire*



Festivalul filmului de la Moscova: In-
toarcerea din Iad, scenariul și regia
Nicolae Mărgineanu, inspirat din nu-
vela „Jandarmul” de Ion Agărbiceanu.

Premiul pentru tematică și eroismul
cadrelor în munca sanitară la Festiva-
lul filmului de Cruce Roșie de la
Varna: Orgolii, scenariul Augustin
Buzura, regia Manole Marcus.

Premiul pentru cel mai bun scurt
metraj la Festivalul filmului naval și
maritim de la Cartagena — Spania: În
jungla verde de sub apă, de Ion Bos-
tan.

Medalia de argint la Festivalul fil-
mului pe teme economice de la Vene-
ția: Sus, la munte, sus la munte de
Florica Holban.

1984

Premiul de aur și Premiul de inter-
pretare feminină (Tora Vasilescu) la
Festivalul filmului neorealism de avan-
gardă de la Avellino — Italia: Imposi-
bila iubire, scenariul și regia Con-
stantin Vaeni după romanul „Intrusul”
de Marin Preda.

Premiul special al juriului la Festi-
valul filmului pentru copii și tineret de
la Giffoni Valle Piana — Italia: Vreau
să știu de ce am aripi, scenariul Ioan
Grigorescu, regia Nicu Stan.

Medalia de argint la Festivalul fil-
mului pentru copii și tineret de la To-
mar — Portugalia: Acțiunea Zuzuc,
scenariul Aurora Icsari și Mihai Opris,
regia Gheorghe Naghi.

Premiul I pentru film artistic imbi-
nat cu animație la Festivalul filmului
pentru copii de la Chicago: Maria Mi-
rabela, scenariul și regia Ion Popescu
Gopo.

Premiul pentru popularitate la Festi-
valul filmului de la Belgrad: Pove-
tea călătorilor — coproducție româ-
no-sovietică, scenariul Alexandr
Mitta, regia Aurel Miheles.

Premiul pentru cea mai bună bio-
grafie de artist (Mirela Iliesiu) la Festi-
valul filmului de artă de la Montreal:
Unigtea picturii.

Premiul „Fritz Flegel” la Festivalul
filmului științific de la Rio de Janeiro:
Sensibilitatea plantelor de Mircea Po-
pescu.

„Placheta de bronz” (Floarea apelor
de Mircea Popescu), Diploma de
onoare (Redescoperirea universului
sonor de Olimpia Dăncoviciu) la Festi-
valul filmului tehnic și științific „Ni-
kola Tesla” de la Belgrad.

Premiul II „Dragonul de argint” la
Festivalul filmului de scurt metraj de
la Cracovia, Diplomă de merit la Festi-
valul filmului de scurt metraj de la
Tampere — Finlanda: Tu de Ion Po-
pescu Gopo.

Mențiune specială a juriului pentru
plastică și poezia expresiei artistice la
Festivalul filmului pentru copii și tine-
ret de la Tomar — Portugalia: Baladă
pentru mărghita albastră de Luminița
Cazacu.

1985

Marele premiu la Festivalul filmului
de autor de la Sanremo: Adela după
G. Ibraileanu.

Premiul FIPRESCI la Festivalul fil-
mului de la New Delhi: Concurs, sce-
nariul și regia Dan Pița.

Premiul special al juriului și Pre-
miul presei pentru interpretare (Ovi-
diu Iuliu Moldovan) la Festivalul fil-
mului de la Santarem — Portugalia:

Dreptate în lanțuri, scenariul Dan Pița
și Mihai Stoian, regia Dan Pița.

Premiul „Stella d'oro” la Festivalul
filmului pentru copii și tineret de la
Giffoni Valle Piana — Italia, Premiul
special pentru dezvoltarea relațiilor și
înțelegerilor culturale între țări și Pre-
miul pentru interpretare feminină
(Alexandra Duca) la Festivalul filmu-
lui pentru copii de la Chicago: De
dragul tău, Anca, scenariul Cristache
Nicolae, regia Cristiana Nicolae.

Premiul I la Festivalul filmului pen-
tru copii de la Quito — Ecuador:
Dumbrava minunată, scenariul Draga
Olteanu-Matei, după povestirea lui
Mihail Sadoveanu, regia Gheorghe
Naghi.

Premiul II pentru film artistic imbi-
nat cu animație la Festivalul filmului
pentru copii de la Chicago: Rămăș-
gul, scenariul și regia Ion Popescu
Gopo.

Premiul II „Targa d'Argento” la Fe-

Festivalul filmului de la Santarem —
Portugalia: Coconii de mătase de Li-
liana Petringenaru.

Premiul „Cigala” pentru cel mai
bun scurt metraj pe 35 mm la Festiva-
lul filmului naval și maritim de la Car-
tagena — Spania: Skiff de Doru Ma-
tei.

Premiul „Fritz Flegel” la Festivalul
filmului științific de la Rio de Janeiro:
Muguri de Mircea Popescu.

Mențiune de onoare la Săptămîna
filmului științific de la Ronda — Spa-
nia: Circule refăcute de Mircea Po-
pescu.

Premiul II (secția film de debut) la
Festivalul filmului de animație de la
Hiroshima — Japonia: Fotografii de
familie de Radu Igazag.

Premiul pentru cel mai bun film di-
dactic la Festivalul filmului de anima-
ție CINANIMA de la Espinho — Por-
tugalia: Minunata lume a scrisului de
Virgil Mocanu.

Mențiune specială a juriului pentru
banda sonoră (Tiberiu Borcoman) la
Festivalul filmului de animație de la



**Elisabeta Bostan: nu mai puțin de 40 de premii interna-
ționale (Saltimbancii cu Gina Patrichi și Octavian Cotescu)**

tivalul filmului pentru copii de la
Avellino — Italia: Picul, scenariul
Mircea Diaconu.

Premiul Ministerului Culturii și Di-
ploma de onoare (Declarație de dra-
goste, scenariul George Șovu, regia
Nicolae Corjos), Premiul Ministerului
Culturii: Acțiunea Zuzuc, scenariul
Aurora Icsari, Mihai Opris, regia
Gheorghe Naghi la Festivalul filmu-
lui de la Cairo.

Premiul de regie (Nicolae Caranfil)
și Premiul de interpretare feminină
(Dorina Lazăr) la Festivalul filmului
de scurt metraj de la Tours — Franța:
Frumos e în septembrie la Veneția
după Teodor Mazilu — producție
I.A.T.C.

Distincție în memoriam pentru in-
treaga activitate regizorului Mirela Ilie-
șiu și Omagiu unanim al juriului pen-
tru filmul său în marea trecere la Festi-
valul filmului de la Nisa — Franța:

Premiul „Ciorchinele de aur” la

Les Antibes Juan les Pins — Franța:
Galileo Galilei.

1986

Mențiune specială a juriului la Festi-
valul filmului din Berlinul de Vest:
Pas în doi, scenariul George Busecan
în colaborare cu Dan Pița, regia Dan
Pița.

Premiul pentru cel mai bun actor
(Dragos Pislaru) la Festivalul filmului
de la Santarem, Portugalia: Ochi de
urs, scenariul și regia Stere Gulea,
după Mihail Sadoveanu.

Prima Mențiune de onoare la Festi-
valul internațional al filmului pentru
copii de la Quito, Ecuador: Maria Mi-
rabela, scenariul și regia Ion Popescu
Gopo.

Premiul special al juriului pentru
montajul creator (Elena Pașca) la
Festivalul filmului pentru copii de la
Chicago: Marele premiu, scenariul
Chiril Tridlici.



O dublă victorie la Festivalul de la Santarem: Ovidiu Iuliu Moldovan și Dan Pița

Soarele răsare din mare de Adrian Sărbu.

Mențiune de onoare la Săptămîna filmului științific de la Ronda — Spania: Școala românească de virusologie de Dan Mironescu.

● Premiul I pentru cel mai bun scurt metraj la Festivalul filmului pentru copii și tineret de la Giffoni Valle Piana — Italia: Ucenicul vrăjitor de Ion Popescu Gopo.

Diploma Kekec la Festivalul filmului pentru copii de la Belgrad: Quo vadis, homo sapiens de Ion Popescu Gopo.

1987

Premiul pentru cea mai bună imagine (Nicolas Girardi) la Festivalul filmului de la Phenian: Ciuleandra, scenariul A. Salamanian și Sergiu Nicolaescu, după romanul lui Liviu Rebreanu, regia Sergiu Nicolaescu.

Mențiune de onoare la Festivalul filmului pentru copii de la Chicago: Recital în grădina cu pitici, scenariul Mihai Opris și Aurora Icsari, regia Cris-tiana Nicolae.

Premiul „Cigala” pentru cel mai bun scurt metraj pe 35 mm la Festivalul filmului naval și maritim de la Cartagena — Spania: Cînd înfloresc nufărul de Ion Bostan.

Premiul „Ciorchinele de aur” (Floarea apelor de Mircea Popescu). Premiul „Ciorchinele de bronz” (Zee Mays de Gheorghe Știucă) la Festivalul filmului de la Santarem — Portugalia.

Placheta de argint la Festivalul filmului științific „Nikola Tesla” de la Belgrad: Lumina ochilor de Ladislau Karda.

Premiul special al juriului pentru calitatea și varietatea stilului în confruntarea apei cu metalul la Festivalul filmului documentar de artă de la Padova — Italia: Constantin Lucaci de Jean Petrovici.

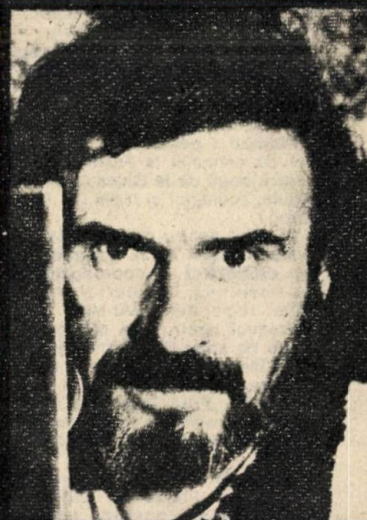
Premiul I pentru cel mai bun film documentar la Festivalul filmului despre energie de la Lausanne — Elveția: Focul albastru de Gheorghe Știucă.

Premiul „Fritz Fiegel” la Festivalul filmului științific de la Rio de Janeiro: Circuite refăcute de Mircea Popescu.

Premiul „Cupa șefului statului major al armatei” la Festivalul filmului documentar marinăresc de la Milano:



Ion Popescu Gopo:
50 de trofee internaționale
(aici în *Maria Mirabela*)



În acest deceniu
încununat cu
patru premii internaționale
Nicu Stan

Indicațiile regizorale ale lui Alexandru Tatos
au condus-o pe Anda Onesa pe podiumul
Festivalului de la Karlovy Vary
unde a împărțit premiul de interpretare
cu Al Pacino



Marele premiu la Festivalul filmului de la Tunis: Iar ca sentiment, un cristal de Ovidiu Bose Pașina.

Premiul „Ciorchinele de aur” (Eforturi pentru sănătatea pămîntului de Paul Mateescu, Cerbul, podoaba Carpaților de Liviu Nițu, Premiul „Ciorchinele de bronz” (Se întorc pelicanii de Ion Bostan) Premiul special al juriului acordat întregii selecții de filme documentare la Festivalul filmului de la Santarem — Portugalia.

Magna cum laudae, Premiul special pentru regie (Mircea Popescu) Premiul special pentru montaj (Rodica Poleanu); Circuite refăcute; Magna cum laudae: Bariera amprentei genetice de Doru Cheșu — Festivalul filmului medical de la Parma — Italia.

Trofeul de bronz la Festivalul filmului sgr de la Zaragoza — Spania: Bobul de griu de Mircea Popescu.

Premiul revistei „Filmul coreean” la Festivalul filmului de la Phenian: 16 ani. Stop cadru de Sabina Pop.

Premiul II „Micheidi de Argint” la Festivalul filmului de scurt metraj de la Bilbao — Spania: Homo faber I de Ion Popescu Gopo.

Premiul II la Festivalul filmului pentru copii de la Chicago: Pulul de Laurențiu Sirbu.

1988

Premiul „Ciorchinele de bronz” și Premiul de interpretare masculină (Victor Rebengiuc) la Festivalul filmului de la Santarem — Portugalia și Premiul de interpretare masculină (Victor Rebengiuc) la Festivalul filmului de autor de la Sanremo-Italia: Moromeții, scenariul și regia Stere Gulea, după volumul I al romanului cu același titlu de Marin Preda.

Premiul secretariatului cinematografiei și radioului la Festivalul filmului pentru copii și tineret de la Tomar — Portugalia: Unde ești copilărie?, scenariul Vasilica Istrate, regia Elisabeta Bostan.

Nominalizare pentru cel mai bun film și cel mai bun actor (Dorel Vișan) la Premiul european al filmului din Berlinul de Vest: Iacob, scenariul și regia Mircea Daneliuc, după Geo Bogza.

Premiul „Ciorchinele de aur” la Festivalul filmului de la Santarem — Portugalia: Bobul de griu de Mircea Popescu.

Premiul pentru cel mai bun film ecologic la Festivalul filmului montan de la Torello — Spania: Pietrosul Mare de Erwin Szekler.

Mențiune de onoare la Festivalul filmului tehnic și științific de la Pardubice — R.S. Cehoslovacă: Geobotanica de Doru Cheșu.

1989

(pînă la închiderea ediției)

Premiul orașului Santarem la Festivalul filmului de la Santarem — Portugalia și Premiul special al juriului la Festivalul filmului ecologic de la Verrillo Sessia — Italia: Miracolul, scenariul Ion Băieșu, regia Tudor Mărușcu.

Premiul special al juriului la Festivalul filmului sportiv de la Beijing: Rezervă la start, scenariul Șerban Marinescu și Anghel Mora, regia Anghel Mora.

Mențiune de onoare la Festivalul filmului ecologic EKOFILM de la Ostrava Paruba — R. S. Cehoslovacă: Energii pe verticală de Mircea Popescu.

Marele Premiu „Gold Hugo” pentru afișul imposibilă iubire de Klara Tamas Blaier, Placheta de aur pentru afișul Ringul de Ion Sendi, Placheta de argint pentru afișul Concurs de Florin Ionescu la Festivalul filmului de la Chicago.

L. P.

„În ultimul deceniu, un nou val de regizori români și-a făcut simțită prezența în festivalurile internaționale de cinema, cu filme surprinzător de proaspete, în stilurile cele mai diferite. (...) Cinematografia română produce filme de suspens, filme de epocă sau de actualitate care se bucură de o imensă popularitate în rândurile publicului. Filmele istorice românești, un gen preferat, tratează o mare parte din succesiunea evenimentelor care au marcat istoria României.”

Gazette, Chicago

„Este românesc superbul film Moromeții de Stere Gulea. Reprezentant al noului val de regizori afirmat în anii '70, regizorul a făcut parte din grupul de cinești care au semnat documentarul Apa ca un bivoli negru. Moromeții ar fi putut fi un film care doar se înaintea maiestruos în miezul vieții țărănești, așa cum probabil îl imbia să o facă un roman clasic al literaturii române. Gulea adoptă însă o latură extrem de modernă și neobișnuită, nu prin artificii optice sau de montaj, ci ținînd acel secret din care se naște întotdeauna o capodoperă, și anume atașamentul față de înțelegerea vieții. Cu acest film cinematografia română face un pas de importanță internațională.”

II Manifesto

„De o vînoasă structură realistă se arată a fi Moromeții de Stere Gulea, care, inspirîndu-se din romanul ciclic al lui Marin Preda, plasează într-un sat din Cîmpia Dunării, în anii de dinaintea celui de-al doilea război mondial, dureroasele întâmplări ale unei cinstite familii țărănești (curioasă e coincidența cu unele motive din Arborele cu sabo!).”

Corriere della Sera

„Recunoașterea pentru cel mai bun actor a fost acordată maturului interpret român Victor Rebengiuc, pentru pelicula lui Stere Gulea (...) Dintre operele propuse de Sanremo '88 se cuvine a fi semnalată... inspirata evocare a unei tragedii țărănești din crepuscularii ani treizeci, înfățișată cu o respirație corală în filmul românului Stere Gulea, Moromeții.”

L'Unita

„După educație Gopo este pictor, după profesie regizor de film, după felul de a fi sugubă și după cercul de preocupări istoric, arheolog, și citeodată chiar proroc. Specializarea este — cum se spune — largă, dar în artă lucrul este pe deplin posibil.”

Sovietski Ecran

„Cunoscutul regizor român, Ion Popescu Gopo, a prezentat Quo vadis homo sapiens, noua sa peliculă de un real talent. În desenele spiritualizate, strălucitoare, ni se oferă cu Omul sapiens istoria dezvoltării umanității.”

Pravda

„Concursul lui Dan Pița este considerat unul din cele mai interesante dintre filmele de vîr ale producției românești. Autorul alege o formulă oarecum asemănătoare cu cea din Filipe cel bun, dar într-un registru alegoric. (...) Incontestabil un film care merită confruntarea festivalurilor internaționale.”

Variety, Los Angeles

„Cea de-a doua surpriză venită de la o cinematografie din Europa de răsărit a fost filmul scris și realizat de Alexandru Tatos Secvencu. Un film nostim, un eseu citeodată greu de descifrat, dar îndrăzneț, despre cinema și ficțiune. Tema filmului nu este familiară, ca de altfel și decorul — deși acesta este cel dintr-un film românesc selectat în întîlnirea „Noi regizori, noi filme” — dar el dă filmului farmecul său irezistibil.

The village voice, New York

„Cele mai multe dintre filmele văzute fac să strălucească pe ecran atitudini și preocupări ale unei culturi și ne dau cîteva edificatoare lecții de istorie. Această colecție de filme prea puțin cunoscute ne familiarizează, de asemenea, cu realitățile și perspectivele României moderne de azi. Ele ne-au emoționat prin noutatea de idei și de stil, plasîndu-se într-un contrast favorabil cu banalitatea previzibilă a filmelor hollywoodiene.”

The Excalibur, Toronto



debuturile
deceniului IX

Ce notă acordați debutului dvs ?

„Socraticul”
Ion Caramitru

Asemeni oricărui organism sănătos, cinematografia se primeste neîncetat. Alți și alți cinești vin să-i poarte mai departe tradițiile, să-i continue experiențele, să-i îplinească aspirațiile.

Fixind arbitrarele bariere ale privirii retrospective la începutul deceniului 9, se pot depista fenomene și tendințe a căror esență e în curs de a se decanta. Se constată, în primul rând, că deceniul debutează incitant: trei reprezentanți de marcă ai generației '70 își asumă condiția de autor total: Mircea Daneliuc, Dan Pița, Alexandru Tatos. Simptomatic este faptul că **Proba de microfon** și **Secvențe dezvoltă** — în parametri diferiți, desigur — același simbul polemic al relației realitate-ficțiune. De altfel, granița genurilor este pulverizată definitiv: cine-verité-ul accede la metaforă (**Croaziera**), iar hiperrealismul își adjuce detașat **suprarealismul** (**Concurs**). Poate nu întâmplător acest din urmă film lansa și un operator de excepțional talent și randament, Vlad Păunescu (zece excelente filme în nici zece ani), și un actor de infinită sensibilitate și forță, Claudiu Bleonț, reprezentativ într-o amplă paradă a tinerelor vedete de ambe sexe, promovate cu (aproape) egal succes și de public, și de presă. Și dacă în ceea ce privește actoria, deceniul a fost generos (aproximativ cincizeci de interpreți — e drept, nu chiar toți la... vîrsta debutului), nu același lucru se poate spune — de exemplu — despre capitolul scenariu. Singulară a rămas acea apropiere concretă de cinema a lui George Macovescu, **Lumina palidă a durerii**, fascinantă peliculă în regia lui Iulian Mihu. Augustin Buzura a acceptat să-și scenarizeze **Orgoliile** pentru Manole Marcus și apoi a elaborat echivalența filmică a nuvelei lui Slavici **Pădureanca**, colaborând cu Nicolae Mărgineanu. Poetul Petre Ghelmeș a avut recent o primă tentativă de cochetare cu filmul pentru copii. Radu F. Alexandru a „recidivat” doar de două ori, **La capătul liniei** urmîndu-i **Punct și de la capăt**, intere-

sante incursiuni în psihologia contemporană. Mihai Istrățescu a debutat cu dreptul datorită mai ales lui Dinu Tănase, care a regizat **Mijlocas la deschidere** pe scenariul său. Tudor Băran și-a reevaluat experiența de viață și de scriitor în **Destine romantice**. Romulus Lal a atacat un subiect la ordinea zilei: **Cale liberă**. Aurel Mihale și-a încercat condeiul în topica filmică cu **Am fost 16** și **Emisia continuă**. După ce a cîștigat experiență în a „debuta” pe alții, Ion Bucheru a debutat la rîndul său mai întîi în scurt metraj cu o nu lipsită de miză **Lucrare de control**, apoi cu **Un oaspete la cină**, demonstrînd apetență pentru descifrarea conflictelor de natură morală. Într-o zodie norocoasă s-a plasat debutul lui George Șovu, semnatul

serialului cu liceeni. Anghel Mora și-a convertit virtuțile poetice mai întîi într-un scenariu de factură baladescă, **Să mori rînit din dragoste de viață**, ca să deuteze apoi regizoral în forța pe un subiect sportiv, dar nu numai. **Rezervă la start**, la scenariu asociindu-și și un coleg de generație, regizorul Șerban Marinescu. Acesta s-a aventurat temerar, dar cu succes, maxim, de la bun început în sfera ecranizărilor: **Moara lui Călfar**, **Domnișoara Aurica**, **Cei care plătesc cu viață** (Gala Galaction, Eugen Barbu, Camil Petrescu). Dorin Mircea Doroftei a demarat și continuă să se afle sub aripa inspiratoare a prozatorului D.R. Popescu: **Nelu**, **Avem 18 ani**. Mai puțin semnificative au fost debuturile lui Dan Marcoci, Doru Matei, Stelian Sta-

Din echipa filmului *Concurs* de Dan Pița:
Valentin Uritescu, Vladimir Juravle, Gheorghe Dinică,
Cătălina Murgea, Teodor Danetti, Stefan Iordache,
Adriana Șchiopu, Marin Moraru



tivă • Dumitru Dinulescu, revenind la regie, lucrează un scurt metraj inspirat de nuvela lui Preda Țintinirea din pământuri și un lung metraj în compania lui Ion Băleșu: **Sper să ne mai vedem**. Adrian Istrățescu Lener s-a exersat în metraj mediu, dar cu o reușită majoră în aducerea pe ecran a pitorescului univers al lui Fănuș Neagu — **Cantonul părăsit**. Țapinarul i-au deschis și lui Ioan Cărmăzan drumul spre colaborarea cu Fănuș Neagu: **Lișca, Sania albastră**. Cristina Nichituș Mihailescu își lărgeste activitatea de la catedră și cu cea de pe platou conducând cu mină inspirată și fermă filmările la **Pădurea de fagi**. Fără trac și fără șovăieli de limbaj specific, Tudor Marăscu alternează ipostaza de *metteur en scène* cu cea de *metteur en... pellicule*, începând cu **Bună seara, Irina**. Pasionat de captarea palpitantului cotidian, Nicu Stan se conformează unei mai vechi tendințe de translație spre regie a valoroșilor operatori de imagine: **Un echipaj pentru Singapore** este primul titlu din noua sa filmografie, în curs de sporire. Puternic ancorat în pariul actualității se află și Cornel Diaconu, care, de asemenea, a ucenicit la școala imaginii, debutând cu **Escapada**, măsura exactă a posibilităților sale dînd-o însă **Niște băieți grozavi**.

Operatorii debutanți în acest deceniu nu sînt mulți, dar sînt profesioniști de nădejde, artiști de perspectivă: Sorin Ilieșiu, Cristian Comeagă, Gabriel Kosuth, Alexandru Groza, Gabriel Cobaslian, Florin Toșas, Barab Smărăndescu.

Dacă s-ar încerca, în raport cu aceste debuturi aici doar enumerate, să se estimeze coeficientul de modernitate narativă al filmelor deceniului, nu s-ar putea trece peste aportul monteurilor. În prima linie, doi excelenți exponenți ai tinerei generații: Melania Oproiu și Mircea Ciocălței.

În peisajul studioului Buftea, în ambianța platourilor de filmare „în deplasare”, scenografiile au și ei de spus un cuvînt hotărîtor. Au dovedit-o cu prisosință Lucian Nicolau (creatorul unui mini București al anilor '30), Radu Corciova, Călin Papură, Bob Nicolescu, Mircea Neagu. Aiături fiindu-le pictoriile de costume: Svetlana Mihailescu, Cătălina Iacob, Gabriela Nicolaescu, Oana Tofan, Maria Mălița.

Desigur că investigațiile ar putea continua printre debutanții compozitori, ingineri de sunet, etc., etc.

Despre generația '70 s-a spus că a excelat în activizarea realului; generației '80 încă nu i s-a configurat un numitor comun, dar tocmai faptul că există continuități și discontinuități de originalitate, impune încurajarea și pe mai departe a inițiativelor ambițioase ale celor care și-au probat deja talentul într-un mod sau altul (în predebutul de pe băncile institutului sau în „primul” debut). Pentru că doar riscînd există șansa de a cîștiga încă un cineast autentic.

Cum nu scrupulului arhivistice a stat în intenția acestui „demers almanahistic” de rememorare a aporturilor innoitoare ale anilor '80, i-am invitat pe cei în cauză să încerce să-și evalueze singuri începutul de carieră. Deci:

CE NOTĂ ACORDAȚI DEBUTULUI DUMNEAVOASTRĂ? PRIMIND ÎNAPOI CU LUCIDITATE ȘI TANDREȚE...

Șansa și condițiile ei

Ce a însemnat debutul pentru mine? Firește, momentul în care, după ani de „înterimat”, am avut șansa de a începe să-mi fac meseria pentru care m-am pregătit. Nu este un nonsens, deoarece intervalul scurs între absolvirea Institutului și intrarea în producție cu filmul **Nelu** a fost acoperit de activități apropiate, dar nicidecum specifice profesiei de regizor, asistența de regie sau secundariatul limitîndu-se (practic) la inițierea în tainele producției de film, întocmirea de liste, grafice, tabele, semnarea de referate, bonuri și alte documente fără de care inefabilul, poezia, marile adevăruri ale vieții nu au cum să ajungă pe ecran. Este o școală a răbdării, a descifrării mecanismului complex pe

Am fost învățător. Mi-e greu să-mi dau notă

care îl reprezintă „uzina de vise”, a trasului cu coada ochiului la felul în care lucrează regizorii în subordinea cărora te aduc întîmplarea sau necesitățile producției.

Eu personal am avut șansa de a lucra pentru regizori cu adevărat profesioniști care, simțindu-mi poate devotamentul față de meserie, mi-au oferit șansa de a-mi exersa mina, mi-au împărțit din experiența lor, m-au sprijinit în clipa în care s-a întrezărit șansa debutului. Oricum, **Nelu** reprezintă pentru mine — și sper că și pentru public sau măcar o parte a sa — certificatul de naștere ca regizor; pentru alții, momentul în care s-a pierdut un „secund”. Ce s-a pierdut, ce s-a cîștigat? Timpul și șansa vor decide.

În general, debutul, dacă reușește să convingă, favorizează și chiar preînde realizarea celui de-al doilea film, mult mai greu, deoarece trebuie să dovedești că nu te-ai epuizat din prima încercare, că „întîmplarea” nu a fost doar „întîmplătoare”. De aici, o mai mare crispare, teama de a nu ceda primului impuls, din dorința firească de a face cît mai repede și cu orice preț încă un film. Este tocmai pericolul căruia am încercat să mă sustrag, conștient fiind de faptul că sînt... așteptat, cu interes. Cel puțin dintr-un punct de vedere, răbdarea a dat roade: **Nelu**, film realizat după un scenariu al scriitorului D.R. Popescu, căruia trebuie să-i fiu recunoscător în primul rînd pentru că a riscat acceptînd un debutant și, în aceeași măs-

sură, pentru valoarea textului, mi-a adus destule satisfacții, începînd cu primirea caldă — dacă nu chiar entuziasată — a publicului de la Costinești unde, în cadrul Galei filmului cu tematică pentru tineret, ediția 1988, am primit, ex aequo, premiul pentru „Opera Prima”, reacția în general favorabilă a criticii, audiența relativ largă, selecția pentru participarea la Festivalul filmului pentru copii de la Moscova, ediția 1989; dar, mai ales, încredințarea unui alt scenariu semnat, de asemenea, D.R. Popescu: **Planeta de usturoi** (sau „Avem 18 ani”, după titlul de producție). L-am dorit (eu și echipa tinăra și entuziasată) un film care, explorînd, pe linia deschisă de **Nelu**, problemele de suflet și conștiință ale omului obișnuit, să pledeze pentru adevăratele valori umane, pentru cîinste și adevăr, sancționînd superficialitatea, impostura și egoismul (prin povestea a cinci tineri aflați în



Nelu, „certificatul de naștere” al regizorului Dorin Mircea Doroftei (cu Iora Vasilescu și Mihai Brătilă)

fața primului examen al vieții), să justifice încrederea acordată, reprezentîndu-ne profesional, moral și artistic.

Nu, nu pot să-mi acord o notă. Înainte de institut, timp de cîțiva ani, am fost învățător; chiar ca elev al Liceului Pedagogic din Timișoara, în cadrul practicii pedagogice, am avut ocazia să tot dau note. Ce am învățat

debuturile deceniului IX



Să trăiești
pentru premiul întâi:
Luminița Gheorghiu

cu acea ocazie? În primul rînd, ce rol uriaș poate avea subiectivitatea, chiar atunci cînd trebuie să judeci o eroare banală de genul „doi plus trei fac șase”. Aveam un elev pentru care mi-aș fi pierdut chiar jumătate de oră, ca să-l aduc la rezultatul corect, dar mai aveam unul (tocilar și premiant) căruia i-aș fi taxat pină și o ezitare. N-am făcut-o — cum mai rămînea cu „tactul pedagogic”? — dar numai eu știu ce era în sufletul meu. Să dezvălui ce sentimente mă încearcă dimineața, cînd mă vîd în oglindă?

E mai bine așa: unii să facă filme (dacă le dă mina), alții să dea note (dacă îi lasă sufletul). Cum ar fi să fie invers?...

Dorin Mircea DOROFTEI

Secunda vieții

Cînd a fost începutul? Cînd primul aparat de filmat s-a uitat la mine, fie că asta se chema examenul pentru „Arta actorului de film”, fie că se chema colaborare cu studentul regizor Dumitru Dinulescu sau regizorii

Radu Gurău, Andrei Blaier sau Alexandru Tatos sau Șerban Creangă sau alții și alții sau toate la un loc plus Catrina Moromete, care și ea poate fi considerată un început ca toate celelalte. Cînd e cel mai important? După ce crezi că a fost o dată bine, să poți să faci să fie și altă dată. Timpul care trece te umple; îl simți fizic, dar „pozitiv”. Apar și certitudini, te simți bine cu tine, ai avut timp să-ți-o dovedești; greu este că dovada trebuie de fiecare dată onorată.

E bine, e important, e liniștitor cînd depinzi doar de tine, dar pentru asta trebuie să existe o ordine în toate. Trebuie să alergi și ieri și mâine să cauți eternitatea. Și merită să încerci măcar (pentru secunda vieții) să trăiești pentru premiul întâi.

Trecem prin pierderi spre cîștiguri, dar și unele și altele ar trebui făcute în stare de relaxare. Încerci mereu să te depășești, să crezi că poți aduce ceva nou și uneori reușești. Sigur că timpul ajută de multe ori prin ceea ce știm că reușește el să facă trecînd pur și simplu: îmbogățindu-ne. Cîteodată, cînd reușești să bifezi cîteva proiecte, vine un moment, și nici nu-i

Udați florile și ajutați-le să crească!

foarte grav dacă se întîmplă așa, cînd ai senzația că nu mai știi nimic și că ar trebui să o iei de la capăt, de la un anume capăt, n-am spus de la zero. Important e să vrem, să putem, să păstrăm proaspătă dorința, entuziasmul. Reușim, de multe ori, din neatenție, să banalizăm lucrurile cele mai frumoase. Cineva îți spune „udă această floare și uită-te cum crește”. Faci ceva bun și poți deveni mulțumit. Simplu, dar mulțumit. Nu e puțin lucru. Dacă sfatul îl urmezi mecanic, lucrul devine fără plus. Lipsa de atenție aduce cu ea lipsa de gînd care te seacă. Cînd n-ai de răsturnat mîntul, gîndurile simple îți tîin foarte bine de cold. Întîmplarea joacă de multe ori un rol, din păcate, dar nu știu de ce tocmai acum mi se pare că am timp. Și am timp nu așteptînd, ci trăind cu gîndul la toate personajele pe care le știu sau nu le știu pentru că am eu „personajul meu principal” care ajută și pe care am grijă să nu-l pierd. Îi memorez visurile să le pot povesti cînd va fi nevoie.

Imaginația trebuie lăsată în voie, stimulată eventual. „Oscarul” nu mi se pare rău pentru un exercițiu. Pare o nebunie, un caraghioslic, dar o prefer amorfelii, lipsei de calitate. Viața trebuie trăită prin vise și visele umplute cu acțiunea vieții. Încercări cu cea mai simplă: udați florile și ajutați-le să crească în lumină. O să vă simțiți relaxați, eficienți și buni. Nu e puțin lucru.

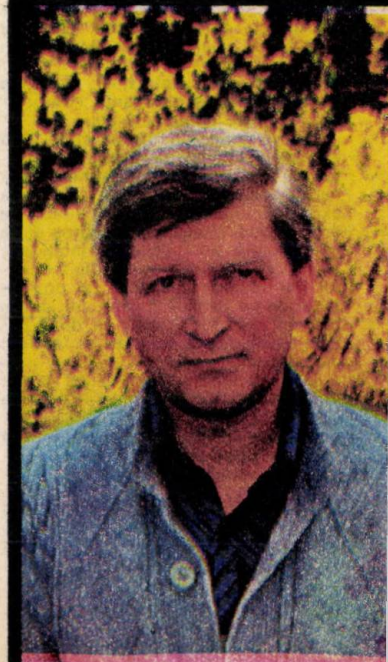
Luminița GHEORGHIU

Așemeni ivirii pe lume

Intrebarea de-notă (!) intenția de a aborda cu umor acest subiect. Dar e ca și cum ați întreba ce notă acord ivirii mele pe lume! Oricum, debutul este un eveniment unic și orice artist se implică cu toată ființa lui în această întîmplare de care depinde — sau el crede că depinde — destinul său artistic. E foarte greu să-l privești și să-l prețuiești chiar de la distanța acestor zece ani, iar nota ar putea să reflecte nu calitatea artistică a debutului (doar demiurgul îl contemplant cu satisfacție opera!), ci cantitatea de șansă care a ocrotit împlinirea lui. În fond, orice calitate măsurată devine cantitate. În cariera artistică nu orice început poate fi considerat debut — primii pași în artă sînt considerați numai aceia care lasă urme.

În această accepție consider debutul meu în film odată cu rolul lui Despot din *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, în regia Malvinei Urșianu. Am ajuns la acest rol printr-o întîmplare fericită. Malvina Urșianu este o regizoare care merge prin țară, la orice distanță, oriunde, atunci cînd vrea să vadă un spectacol. Așa se explică și faptul că mulți actori îi datorează debutul sau afirmarea lor în cinematografie. Domnia sa face parte din acea stirpe rară de artiști care respiră prin actul artistic și chiar viața și-o trăiesc după legile artei. În acest fel deci, ne-am întîlnit la premiera cu piesa

Ziua de filmare, o sărbătoare: Eusebiu Ștefănescu



„Timpul în doi” pusă în scenă la Teatrul „Municipal” din Ploiești de Alexandru Tatos. Eu interpretam un rol frumos alături de Silvia Popovici și Corneliu Revent și după spectacol Malvina Urșianu mi-a strins mina și mi-a mulțumit pentru emoția trăită. Atît. După o jumătate de an și mai bine mi-a dăruit șansa debutului meu în film.

Privind înapoi cu luciditate și tandrețe... fiecare zi de filmare era o sărbătoare, un ceremonial. Malvina Urșianu, după ce îmi șoptea indicația, se consulta cu operatorul, dădea toate comenzile și, într-o liniște perfectă, concentrată, intram în cadru cu convingerea că fiecare privire, fiecare zimbet, fiecare pas sînt acțiuni importante prin care eu dădeam contur și viață acestui misterios personaj, care rămîne fixat definitiv, în clipa aceea și în lumina aceea. De fiecare dată regizarea se ridica zimbînd de lîngă aparat și îmi mulțumea. Aveam senzația că sînt un actor important și respectat și nu dormeam noaptea de grijă să fiu a doua zi la înălțimea acestei încrederi. Și eram doar un de-

care dată de cîte ori rupea cu copita o piatră din buza prăpastiei. Mi-era jenă de Malvina să-i spun de pocingul cu calul și cu armura, să nu mă creadă fricos și am rezistat pînă la „stop”. S-a terminat ziua de filmare cu bine, cu toți în viață, și atunci fotografii filmului, Ciurea, m-a rugat să fac o poză pe cal, cu suita formată din patru cascadori. Era bineînțeles și cascadorul cu iapa lui năvășă. Calul meu blind a venit la pas în cadru, s-a așezat cuminte în dispozitiv și, deodată, ceva l-a scos din sărite: poate iapa năvășă i-a transmis un mesaj, poate Ciurea l-a surprins cu blitzul, poate îl enervase ziua de filmare, cu aparate, cu lumini, poate îl iritau pe cu armura mea peste armura lui. S-a ridicat în două picioare nechezînd turbat (n-am căzut), a încercat să mă arunce ridicîndu-se și pe picioarele din față (am rămas în șă din întimplare), apoi s-a repezit înainte spre o vilcea pe care a sărit-o în galop (atunci am simțit că nu mai rezist, că ar trebui să-mi scot repede picioarele din scări și să mă arunc, dar simțeam fiorul metalului în ceafă... iar m-am gîndit la mama, la copil...), am trecut în viteză pe lîngă Malvina Urșianu, care stătea de vorbă cu Sobi Ceh. Sobi a întors capul, a înțeles situația și, într-o fracțiune de secundă, a zburat într-un salt imens, a prins calul de căpăstru și a rămas suspendat în aer, atîrnînd cu greutatea lui, agățat de căpăstru, pînă cînd calul, invins, s-a oprit. M-a ajutat să cobor cu picioarele moi de pe cal, pe iarbă, unde am rămas un timp, într-o stare de prostrăție. N-am avut timp, nici glas, să-i mulțumesc atunci. Disparuse undeva călare.

Îl mulțumesc acum că datorită lui noi stăm astăzi de vorbă și depănăm amintiri cu luciditate și tandrețe...

Eusebiu ȘTEFĂNESCU

Pe muchia dintre afecțiune și realitate

butant care pipăiam atunci cu ochii ulmiți „Jumina” filmului.

Tot la acest debut am trăit un moment dificil, pe care nu l-am povestit niciodată, iar cei care l-au trăit odată cu mine nu au știut că atunci am stat o clipă pe muchia dintre viață și moarte. Era ultima zi de filmare, era chiar ieșirea lui Despot din țară și din film. Filmam undeva, în munți, pe un drum cu prăpastie de-o parte și de alta, îngust, și eu călăream în fruntea convoiului îmbrăcat în armură grea de metal, confecționată la Buftea. Un cascador mi-a spus: „Ai grijă, că nu-i armură originală. Pieseile astea de tablă sînt tăioase, nu se imbucă bine și uite aici, la ceafă, nu e deloc în regulă” și a împins cu mîna tablă care mi-a atins rece o vertebra cu tăișul și m-a înfiorat. Aveam un cal alb, blond, care mergea mai mult la trap. Dar scenograful a găsit de cuviință să-i tragă și lui un fel de armură de metal peste cap, din care nu se vedeau decît ochii. Îmbrăcat în tablă cum eram, nu simțeam deloc calul și alunecam cînd într-o parte, cînd în alta, iar el, derutat și de felul meu nefiresc de a călări, dar mai ales de armura care îl stingherea, nu prea asculta comenzile mele și se încapătina să dea cu spatele mereu către marginea drumului unde era prăpastia. Un cascador (fără armură, norocul lui!), care avea o iapă năvășă, a fost aruncat de două ori din șă. Eu mă gîndeam la mama, la viața mea de pînă atunci, la fiul meu care avea nevoie de mine, și mă rugam de cal să fie cuminte. Se vede treaba că instinctul lui îl oprea de fie-

Bucuria certitudinii

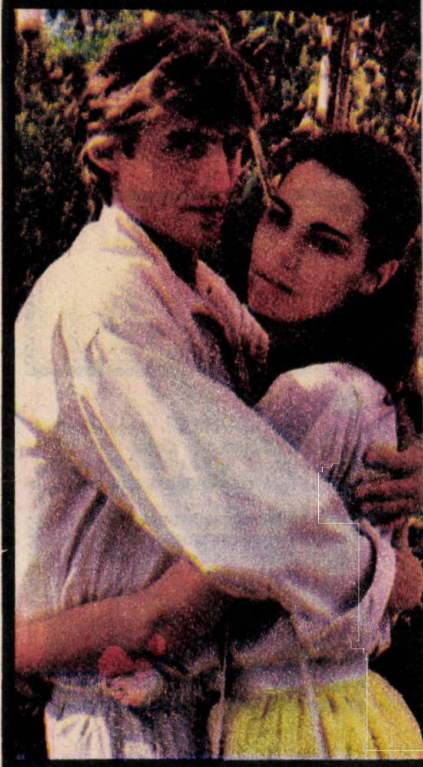
E foarte greu. Aproape imposibil. De ce? Pentru că a privi înapoi cu tandrețe la propriile creații și, implicit, la propriile-ți greșeli, stîngăcii, neîmpliniri este o treabă tare anevoiasă, ce presupune o înțelegere superioară, un grad de luciditate și detașare pe care, din păcate, de cele mai multe ori, nu le căpătăm decît mult mai tîrziu, odată cu trecerea anilor.

Dimpotrivă, a privi înapoi cu minie, pare un lucru firesc: nu-mi vine deloc să mă „absolv”, să zimbesc înduioșată, revăzînd personaje pe care nu pot să mă amăgesc că le-am dus pînă la capăt, reacții ce nu sînt pe deplin firești, situații ce puteau fi mai bine explorate, exploatare. Consider că o șansă faptul că m-am întîlnit cu eroine de facturi diferite, de vîrste diferite, teribil de neasemănătoare, astfel încît sper că nu mă aflu în pericolul de a fi etichetată, de a fi folosită

doar într-un singur gen de personaje, pericol ce s-ar putea traduce, mai devreme sau mai tîrziu, prin manierism. După personajul Coco din *Secretul lui Bachus*, regia Geo Saizescu, o fată superficială și înconștientă, am avut șansa de a o întîlni pe Floarea în *Dreptate în lanțuri*, regia Dan Pița, o femeie profundă și pasională, capabilă de a sacrifica orice iubirii ei nefecitate.

Pe măsură ce gîndurile se structu-

Parteneri de film: Maia Morgenstern și Mircea Anca



rează, îmi dau seama că nu pot vorbi despre debut la timpul trecut: fiecare film în care am jucat, indiferent de întinderea rolului, începînd cu *Prea cald pentru luna mai* și *Anotimpul iubirii* — regia Iulian Mihu — și terminînd cu cele două Marii, cea din filmul regizorului Mircea Mureșan — *Maria și marea* — și Maria Sinești din *Cei care plătesc cu viața* — filmul regizorului Șerban Marinescu, fiecare film, fiecare rol a însemnat pentru mine debutul. Mă aflu, deci, în plin debut — debut ce înseamnă, evident, emoție, teamă în fața necunoscutului, dar și speranță, speranța unei realizări, speranța unei confirmări viitoare, speranța certitudinii drumului ales.

Mi-am dat seama cît de important este, mai ales la început de drum, să ai alături oameni ce au încredere în tine, cu atît mai mult cu cît aceștia sînt regizorul Mircea Mureșan și regi-

zorul Șerban Marinescu, operatorii Vivi Drăgan Vasile și Vlad Paunescu. De la ei pot spune că am învățat enorm. Cred că profesiunea „actor de cinema” este o meserie tare grea și care presupune, pe lângă har, multă, multă știință, mult studiu și este, după părerea mea, insuficient aprofundată, studiată ca obiect în sine de către tinerii actori, foști sau actuali studenți.

Deci...

Maia MORGENSTERN

Autobiografia în note?

E greu de refuzat o solicitare a Revistei „Cinema”, chiar și atunci când te pune în oarecare dificultate, cum ar fi și cu această „autobiografie

Aștept cu emoție viitoarele mele „debuturi”

artistică” în note. Cît de obiectiv, cît de autentic poți fi față de propriul tău debut? Un bilanț e prematur, dar întrebările nu-ți dau pace. Ce-ai reușit față de ce ți-ai propus? Ce crezi că ai fi putut reuși, cît de conștient poți fi de propriile limite? Răspunsul poate oscila între optimism și nemulțumire. Depinde de cine și cu ce compari, depinde de termenul de referință. Poate că această relativitate constituie și farmecul profesiei noastre. Deocamdată, un lucru este clar: nu pot folosi singularul, nu pot vorbi despre debutul meu, ci despre „debuturile mele”. Atunci când nu-ți mai propui să faci ceva nou, înseamnă că-ți pui singur punctul final. Așadar, ca realizator am debutat în filmul de televiziune cu documentarul **Vlad Tepeș** din ciclul „Baladă pentru acest pământ”. A urmat un alt debut, în documentarul pentru marile ecran, cu o serie de filme realizate pe șantierele naționale ale tineretului. Cel mai drag îmi e **Familia mea**. Iată și prima mare nemulțumire: mai nimic din vastul

material de viață acumulat atunci nu s-a reflectat (incă?) în lung metrajele de mai târziu. Următorul debut, ca scenarist și regizor, în filmul artistic de scurt metraj. **Tema 13. Bătrînețe** a fost și un fericit debut într-o competiție internațională, cea de la Bilbao. Debutul în lung metraj artistic, **Escapada**, aș fi gata să-l mai încerc și într-o altă „cheie”. **Salutări de la Agi-gea** a însemnat debutul într-un film cu autor colectiv, „autor” copleșit de importanța temei și de spaima că un singur film trebuie să rezolve artistic toate problemele. De cele mai multe ori, cînd îți propui totul, reușești puțin.

Peste ani aș relua cu plăcere primul documentar de lung metraj **Tineretul României socialiste**, pentru că sînt extrem de interesat de evoluția în timp a personajelor mele care, atunci, în Anul Internațional al Tineretului, împlineau douăzeci de ani. Debutul în lumea satului contemporan mi-a adus și bucuria unui personaj colectiv: **Niște băieți grozavi**. Ultimul „debut”, **De ce are vulpea coadă**, a fost în suflul unui public mult mai larg. Ulti-

mulți din cei care vor să creeze ceva durabil, frumos sau doar necesar omului. Eu am venit către montajul de film dintr-o mare dragoste pentru cinema și, de ce să nu recunosc, datorită șansei: șansei de a înlîni și a fi îndrumată pas cu pas, cu atenție și mîgală, pe un drum anevoios al unei profesii foarte puțin cunoscute pentru că — vai! ea nu poate fi învățată decît

Un premiu care obligă

la locul de muncă, de a fi îndrumată, deci, de profesioniști de marcă ai cinematografiei noastre, oameni deosebiți în același timp.

Și astfel am ajuns, după șapte ani



Împreună și la premiera estivală, echipa **Vulcanului stins**:
Oana Sirbu, Adrian Pinteș, George Cornea,
Mircea Andreescu și Alexandru Repan

mul, dar nu cel din urmă. Deocamdată aștept cu emoție, încredere, speranțe „viitoarele mele debuturi”...

Cornel DIACONU

Eu am debutat... de mai multe ori

Am una dintre cele mai frumoase și interesante profesii din lume. Cu credință această muncesc, poate,

de ucenicie (poate vi se pare mult, în realitate este însă puțin, dat fiind tăinele nenumărate ale acestei profesii), să semnez pentru prima dată un film. Acesta a fost „primul” meu debut, se întîmpla sub ochii și girul profesoarei mele și era înlesnit de o mare reținoare a filmului pentru copii și a celui așa-zis „de familie” — Elisabeta Bostan. Domnia sa a avut curajul de a-mi lăsa pe mîni materialul primelor patru episoade ale serialului tv **Fram, ursul polar** unde, în afara scenelor de dialog — considerate mai ușoare — aveam de montat multe numere de circ, secvențe de montaj cum spunem noi. Faptul că m-am descurcat la această primă încercare, îl datoriez exercițiului pe care l-am constituit primul film la care am lucrat cînd am ve-

nit în Buftea, poate nu întâmplător semnat tot de Elisabeta Bostan, **Ma-ma**, coproducție de anvergură, musical făcut în trei versiuni, o adevărată școală de montaj pentru mine.

După trei ani de la acest debut timid, trecut aproape neobservat, iată că un alt regizor curajos vine și-mi propune să montez independent un film de montaj conținând aproape 200 de cadre într-o bobină și neavând nici un scenariu. Este vorba de regizorul Cornel Diaconu cu care colaborez de atunci în mod constant și în deplină armonie și de filmul **Tineretul României socialiste**, cel de-al doilea și adevăratul meu debut. Filmul a fost premiat în acel an la Costinești — mie acordându-mi-se nu note, ci încredere, căci de atunci lucrez câte două-trei filme pe an.

Filmul de montaj devenise însă parcă o specialitate a mea, pentru că doi ani după aceea am lucrat numai așa ceva, experiență benefică totuși căci acum orice secvență de montaj, fie că o montez sau nu pe muzică, îmi produce de fiecare dată o mare bucurie, o mare plăcere, indiferent de dificultatea ei. Astfel s-au născut, cred și, cele mai aplaudate secvențe din primul meu film de ficțiune, al treilea meu debut, deci, **Rezervă la start** de Anghel Mora, un talentat regizor din tinăra generație, alături de care am lucrat foarte bine la patru filme.

„Nota” primită de mine pentru acest film ca și pentru **Niște băleți grozavi** de Cornel Diaconu (ambele premiate în 1988 la Costinești) a fost acordarea, pentru prima dată la o competiție națională de film la noi, a unui premiu de montaj. O notă maximă, nesperată, după care nu mai poate urma decât o muncă asiduă, strădania de a face din fiecare film, indiferent de gen, un adevărat spectacol cinematografic. Așa doresc să se întâmple și cu filmul la care lucrez în prezent, **Avem 18 ani**, după scenariul lui D.R. Popescu și în regia unui alt tânăr și talentat regizor, debutantul incunutat cu „opera prima” la aceiași festival Costinești 1988, Dorin Mircea Doroftei.

Melania OPROIU

Pentru un viitor calificativ

Întrebarea nu mă miră!...

Gîndul mă duce la sistemul de notare a elevilor sau studenților: un punct din oficiu, un altul pentru subiect, un punct pentru desen, altul pentru... etc. Punctul pentru prezența pe generic în eșalonul întâi, oricum, să zicem că l-am obținut deja. Alte cîteva (!) puncte, probabil, mi le va acorda regizorul George Cornea. Și-i port tot respectul pentru că s-a bătut ca să mi se atribuie mie rolul principal. Poate că și Dumitru Carabă, scenaristul filmului **Vulcanul stîns**,

este în măsură să-mi dea sau să-mi scadă unu, două puncte. În orice caz el m-a ajutat foarte mult. Așa cum au făcut-o și partenerii mei direcți Alexandru Repan și Adrian Pintea. La fel operatorul, tînărul, dar talentatul Gabriel Kosuth, reușind (la debut!) interesanta imagine în care personajul meu a respirat și înainte și după „expiere”. Dar, bineînțeles, „nota de trecere” continuă să fie apanajul criticilor și al spectatorilor. Cred în acest

Revelație la ceasul amiezii

adevăr. Pînă una alta, nu-mi rămîne decît să încerc să mă detașez de mine însumi și să derulez mental filmul filmului, reamintindu-mi cîteva lucruri care mi-au plăcut, printre mul-

care-l face să ardă etapele, să treacă peste impedimentele minore. O sumă de gesturi, de măruișuri îl caracterizează, îl individualizează.

Pînă la acest film, deși număr douazeci și cinci de ani de meserie pe scindura scenei, pe platou am fost destul de stingher.

Filmd **Trei zile și trei nopți** cu Dinu Tănase, atenția mi-am concentrat-o în primul rînd pe tot ceea ce ține de echipă — la resorturile tehnicii cinematografice pe care trebuie să le înveți pe viu pentru că sînt foarte importante în elaborarea partiturii actoricești. Dinu Tănase nu m-a uitat — deci și la debutul-debut se cheamă că am obținut o notă onorabilă — dar eu, din păcate, n-am putut să-i onorez oferte, prins cu ale Thaliei obligații.

Pas în doi a reprezentat al doilea pas al meu în cinema. Dan Pița mi-a făcut cunoștință cu personajul mairului în mod nemijlocit; împreună cu tinerii interpreți, am fost pus în situația de a duce viața de grup — un grup care și-a stabilit de la sine ierar-

Escapada — Cornel Diaconu e gata să o reia și în altă „cheie” (cu Valeria Seciu și Constantin Măru)



tele neîmpliniri pe care mi le reproșez. Întîi și întîi m-am bucurat că Mircea Andreescu, cel de pe ecran, n-are nimic spectaculos. El e asemenea personajului: doar aparent un ins incomod, de fapt un împătimit de meserie, un om obișnuit care-și cunoaște foarte bine limitele dar și capacitățile de muncă, de viață. Încăpăținarea, calmul, căldura sînt trăsăturile cheie care-l pecetluiesc destinul. Pentru că are presentimentul unor necazuri — care pot fi deopotrivă avertismentele virstei, cît și anticiparea jertfei necesare ca plată simbolică pentru secătuirea muntelui — el trăiește precipitat într-o cu greu disimulată alertă,

hiile și s-a integrat în atmosfera de muncă a uzinei, deprinzînd anumite lucruri esențiale ce țin fie de manipularea mașinilor, fie de o anume dialectică a problemelor de producție, de necazuri, de bucurii curente, implicîndu-se în psihologia eroilor.

Dar abia la al treilea film al meu, **Vulcanul stîns**, am izbutit să fiu prezent cu ideii, cu gînduri, cu inițiative de tot felul. Ceea ce mă face să-l consider veritabilul meu debut în cinema.

Ciudad e că eu am parcurs pe scenă toată paleta genurilor și regis-



Acțiunea și ambianța ei:
(*Duelul* de și cu Sergiu Nicolaescu)

trelor de la tragedie la comedie, de la clasic la modern, dar s-ar părea că abia experiența cinematografică mi-a înlesnit o, altfel banală, descoperire, cum că metoda stănișlavskiană — puncte comune a actoriei de teatru și film — nu mai e suficientă spectacolului modern (fie el reprezentare scenică sau elaborare de platou) pentru că esențială a devenit viziunea regizorală, cu angrenajul ei de mijloace specifice. În cinema morfologia nuanțelor cromatice și geometria încadrărilor, semantica unghiurilor de filmare și topica secvențelor...

Sper să mai am posibilitatea să mă verific. Pentru un viitor calificativ cit mai... exact.

Mircea ANDREESCU

**Nota maximă
pentru...
curaj!**

Este destul de greu să vorbești despre primul film pe care l-ai făcut, atunci când au trecut 9 ani de la debut și pregătești (ghinion?) al 13-lea film. Amintirile s-au estompat rămânând doar câteva întâmplări amuzante. Ce va rămâne întipărit în amintire va fi însă felul cum am ajuns să semnez primul film.

Am debutat în vara anului 1980 în

condiții deosebite față de alți colegi. După 7 ani de lucru în teatru, m-am hotărât, dintr-odată, să fac film. M-am urcat în mașina de 8,30 de la Grădina Icoanei cu inconștiența începătorului și m-am dus la studio. Totul mi se

**Necunoscînd
mai nimic,
totul mi se părea
foarte simplu**

părea foarte simplu, făcusem destul de multe spectacole de teatru și vroiam să lucrez în cinematografie. Regizorii de film ar fi trebuit, în concepția mea, să se lupte pentru mine. Pe culoarele studioului l-am oprit, nici mai mult nici mai puțin decît pe Sergiu Nicolaescu și l-am întrebat dacă nu are nevoie de un scenograf. Avea nevoie și așa am făcut *Duelul*.

A fost greu, eram obișnuit cu ritmul din teatru, mai lent, nelegat de termene stricte de producție, de atîția factori exteriori creației. Am învățat din mers, sub aripa unui maestru al exigenței, care, și acum, după 9 ani de cinema și 5 filme grele făcute împreună, mă intimidă prin simpla prezență.

Cu toate micile incidente inerente care apar în timpul procesului de realizare a unui film, colaborarea mea cu Sergiu Nicolaescu s-a prelungit, după *Duelul*, cu *Wilhelm Cuceritorul*, *Întil-*

nirea, *Ziua 2. Noi*, *cel din linia întâi*.

Sper ca seria filmelor la care voi colabora cu acest om, care a avut încredere în novicele ce l-au oprit în 1980 pe culoarul studioului vrînd să facă scenografie de film, să nu se oprească aici.

Am colaborat în ani și cu alți regizori de la care am învățat mult: cu Mărgineanu, *Întoarcerea din Iad*, fiind „copilul preferat” în topul realizărilor mele, cu Dan Marcoci, cu Gheorghe Naghi și Dorin Mircea Doroftei.

Acum este vorba însă de debutul meu, debut pentru care (ca să răspund întrebării puse) îmi dau nota 10 pentru curajul de a intra într-o lume total necunoscută pentru mine, lumea pe care o redescopăr nouă și fascinantă cu fiecare film la care lucrez.

Radu CORCIOVA

**Munca
totdeauna
benefică**

Am debutat în 1981, cu scurt metrajul artistic *Tema 13. Bătrînețe* (scenariul și regia Cornel Diaconu). Filmul a fost premiat atât la Costinești, în 1982, cit și în Spania, la Bilbao (1983) unde a obținut Marele Premiu

la „Festivalul filmului documentar și de scurt metraj artistic”

Ce notă mi-aș acorda debutului? În primul rând nota șansei de a lucra într-un autentic spirit de echipă (mă refer, înosebi, la colaborarea cu regizorul), lucru care, din nefericire, se întâmplă foarte rar, iar pe vremea aceea eram convins că acest mod de colaborare este cel puțin firesc, dacă, nu chiar obligatoriu; în nici un caz, însă, o stare de excepție. În al doilea rând, nota șansei de a filma un scena-

Să-l întreb pe Euclid!

riu relativ „adevărat”, cu o deosebită miză vizuală, atribute care, în mod simptomatic, lipsesc multor scenariilor. În al treilea rând, nota încrederii, a speranței și a pasiunii cu care am muncit la acel film (calități pe care, nu numai din vina mea, nu le-am dovedit la unele din filmele care au urmat).

Aș spune că nota individuală acordată unui sector artistic al unui film este totdeauna extrem de datorată noiei colective, acordată valorii globale a filmului respectiv.

Debutul este cel care a făcut posibilă șansa ulterioară de a colabora la realizarea unor filme precum **O lumină la etajul zece** și **Figuranții** (scenariul și regia Malvina Urșianu), serialul tv **Racheta albă** (scenariul și regia Cristiana Nicolae), documentarul de lung metraj **Cenaclul „Flacăra”** (regia Cornel Diaconu) și ultimul film, **Un studio în căutarea unei vedete** (re-

...învățînd să zboare: Manuela Hărăbor



Pînă la soare e cale lungă

gia Nicolae Corjos), filme în care, mai mult sau mai puțin, am regăsit cîte ceva din starea de spirit de la debut.

Ce perspective mi-a deschis debutul? Perspectiva de a munci în cinematografie, de a visa muncind într-o „fabrică de vise”. Această perspectivă, vorbind în termeni de „specialitate”, poate fi și a „broaștei” și a „păsării în zbor”... Există însă, evident, și alte perspective, care aparțin geometriilor neeuclidiene. Dar cum Euclid nu mai e „la modă”, sincer să fiu, nu știu unde mă situez în raport cu perspectiva care mi-a fost deschisă. În orice caz, într-un domeniu al muncii... circumstanță mereu benefică.

Sorin ILIEȘIU

Am avut un vis...

Cine sint eu? Sint o pasăre care învață să zboare.

Auzisem cît de minunat este să zbori, dar niciodată nu m-am gîndit că aripile mele mici mă vor ajuta să mă înalț deasupra pămîntului. Într-o seară am adormit cu un sentiment ciudat și am avut un vis. Se făcea că un stol de păsări mă ridicase pe aripile lui sopîndu-mi: „Hai, încearcă să zbori! Dă-ți drumul! Fii liber!” și m-am trezit. Dar nu acasă, ci la o margine de pădure. Deodată am auzit în spatele meu un glas: „Așa-i că te miri?” M-am întors și... ce ciudat! Una din păsările din vis. Apoi a mai apărut încă una, și încă una, și încă una. „Dacă vei avea încredere în noi, te

vom învăța să zbori” — mi-au spus ele. Au urmat zile și nopți de muncă și nesomn, clipe de nesiguranță și speranță, de bucurii și dezamăgiri. Reușisem să mă înalț puțin, dar pînă la soare mai era cale lungă. Priveam cu admirație cît de lin și cît de frumos zburau celelalte păsări și sufletul tot mi se umplea de dorința de a fi ca ele. Să reușesc să zbor cît mai sus, alături de Nicolae Mărgineanu, Victor Rebengiuc, Adrian Pintea, Șerban Ionescu, Melania Ursu, Nicolae Toma, iată spre ce năzuiam eu. Nici n-am băgat de seamă cum a trecut vara. Dar și acum, după aproape trei ani, păstrez vie într-un colțisor al inimii mele amintirea primilor mei profesori.

Un an mai tirziu am cunoscut un stol mic de păsări care, ca și mine, era dornic să învețe arta zborului. Ne-am lăsat, cu toții purtați pe aripile păsării măiestre Mircea Albușescu și, iată, acum reușim să zburăm din ce în ce mai sus și aripile parcă nu ne mai dor așa de tare.

În acest timp am mai întîlnit cîteva stoluri, care se numeau **Secretul armiei... secrete**, **Rochia albă de dantelă**, **Mircea cel Mare**, am întîlnit alte păsări măiestre care m-au ajutat să mă cîștig puțin în înălțime: Alexandru Tatos, Dan Pița, Sergiu Nicolaescu, Alexandru Repan, Claudiu Bleont, Andrei Finți, Diana Gheorghian.

Păsări măiestre, luați-mă cu voi! ... Cine sint eu?!? Sint o pasăre care învață să zboare.

Manuela HĂRĂBOR



Pe cînd filma
**O lumină
la etajul X
de Malvina
Urșianu:
Gheorghe
Dinică**

Lecția țăpinarilor

**Debutantul:
totul dintr-o
sufflare!**

Trecem în fiecare an pe lângă ziua nașterii și pe lângă ziua morții, an de an... E o frază care se spune la un moment dat în filmul meu de debut **Țăpınarii**. Un mare poet român văzînd filmul atunci înainte de premieră m-a întrebat: această frază e gîndită de tine sau e luată dintr-o carte? E a mea, am spus eu, oarecum surprins. Peste două săptămîni m-a sunat la telefon și mi-a spus: poți trăi uneori și o viață fără să gîndești o asemenea frază. Atît. Nimic, niciodată, despre filmul meu. Mi-am adus aminte de acest lucru astăzi, 6 iunie 1989, revăzînd filmul cu Radu Stegăroiu, directorul Casei de filme Patru. Era o vizionare de lucru... Intrucît intenționăm să colaborăm... o colaborare.

În noiembrie 1981, cînd filmam sus, în munții Tarcăului, sculptorul George Apostu m-a sfătuit să țin cu dinții de titlu. Existau variante: „Oamenii bradului”, „Oamenii pădurii”, „Bradina”... Argumentele lui erau trîncicia

și duritatea surprinzătoare, aproape de documentar. O să fie pecetea ta! A fost bine, a fost rău? Nu știu...

6 iunie 1989, orele 15.30. Mi-am adus aminte de Dorin Liviu Zaharia, prietenul și compozitorul cu care am lucrat filmul de diplomă, apoi **Țăpınarii** și **Lișca...** Într-o dimineață, mă trezesc la hotel la Piatra Neamț cu el nedormit, cu părul vîlvoi, descins direct dintr-un compartiment de clasa a doua: Bătrîne, ai citit Noica? Nu, zic eu! Uite, ieri a apărut, trebuie citit, schimbă cursul filmului! Și o zi m-a închis în casă să citesc, iar seara am combătut pînă noaptea tîrziu.

Dacă trebuie să dau o notă filmului meu de debut îmi vine în minte titlul cronicii Ecaterinei Oproiu din „România liberă” „Lecția țăpinarilor” — în ghilimele, bineînțele — și finalul articolului: „Nu-mi rămîne decît să-l întreb pe noul venit: Ce, ești copil?”

Dacă trebuie să mă uit cu nostalgie înapoi, mă gîndesc că în el, în acest

film, sînt adunate, uneori cam abrupt, toate nopțile mele de nesomn, toată dorința mea de a face altfel film. Toate îndoilele și chinurile precum și binecuvîntata meteahnă a debutantului de a spune totul pe nerăsuflăte în primul strigăt! Pînă aici semnez eu!

Ioan CĂRMĂZAN

P.S. Anexez opiniile din anul de grație 1989, luna iunie, a doi prozaatori din generația mea, care, nevăzînd filmul la vremea lui, l-au văzut împreună cu mine. Acum! Deci au cuvîntul Mircea Nedelciu și Bedros Horasangian... Anunț pe această cale că scriu uneori și proză, ba chiar am avut îndrăzneala să și public o plachetă de proze „Povestiri din Bocșa”. Pe coperta cărții e un cadru din filmul **Țăpınarii**.

Formă concretă idellor

Mai din întimplare, mai din curiozitate, cu program și mai mult fără, vedem fel de fel de filme. Cu eroi obișnuți sau ieșiți din comun, cu tineri sau bătrîni, liceeni sau haiduci, din secole trecute sau aleși dintre contemporani din imediata noastră apropiere, nu de puține ori (re)găsim în diferite ipostaze care ne ating afectul egocentric și ne fac să vibrăm într-un anume (care?) fel particular. „Da, așa este, bine prinsă chestia asta, e adevărată, am trăit și eu așa ceva...” Sau oarecum asemănător”. Și încercăm, după puterile noastre, să dăm formă concretă unor idei care au pus în mișcare resorturi psihanalitice. **Țăpınarii** lui Ioan Cărmăzan este un film care te obligă să și, mai ales, să-ți pui întrebări. O parabolă despre viață și moarte, despre dragoste și singurătate, despre sensul vieții. Un film existențialist — am putea forța o formulă, dacă ea n-ar fi plină deja de o sumedenie de alte conotații. Clădit pe un scenariu de Radu Aneste Petrescu și Ioan Cărmăzan, sprijinit de o excelentă partitură muzicală semnată de mult regretatul Dorin Liviu Zaharia, filmul de debut al lui Cărmăzan nu „datează”: dovadă a forței lui de expresie. Pe de o parte, valențele lui ideatice — ce trimit direct la problematica, repetăm existențialistă (ce este viața? merită ea trăită, atunci cum să facem, ca să trăim, nu

bine și nici rău, ci frumos etc.) și o mare plasticitate a imaginii, pe de altă parte, care conturează o tipologie a personajelor. Trama epică a filmului este relativ simplă: omul și natura, împletindu-și destinele. Ce înseamnă viața la munte, existența colectivă, dar și datul fiecăruia așa cum i-a fost rostuit de soartă. Bătrînul, Mutul, Fata și ceilalți care vin și pleacă în această unică lume — într-un fel un univers indus în propriile legi, unde mai funcționează relațiile statornicite între oameni în virtutea unor vechi și nescrise obligații morale — semnifică, fiecare în parte, destine umane. Relațiile dintre ele într-o lume aspră, unde bucuriile sînt puține, iar viața nu chiar ușoară, dau însă o altă dimensiune micilor întîmplări, acel univers mărunț din care este alcătuită viața noastră. Un binevenit film de idei — care, firesc, nu a avut cum să atragă pe spectatorul superficial dornic de „distracție” care, să spunem, nimereste la **Duelistii**, un alt excelent film de debut al lui Ridley Scott, cînd el vrea să vadă ceva cu lupte și aventuri. Plutește în **Țăpınarii** lui Cărmăzan un duh al prozei lui Marin Preda, și, mai ales, ca un om al „zonei” bănățene, Sorin Titel. Un amestec bine dozat între materialul filmic „vechi” (nici oamenii și nici natura nu sînt realizări de ultimă oră...) și scriitura modernă, cu accente de „nou roman”: amănunte, detalii, cadre bine gîndite și cu un anume rost în înlăuntruirea de ansamblu. Nu este menirea acestor rînduri de a intra în detaliile unei pelicule de acum cîțiva ani, ci de a atrage atenția asupra ei. În prelungirea **Nuții de piatră**, **Țăpınarii** dau seama de rezervele mari care, încă, stau la îndemîna cineaștilor noștri. Un film

care ar merita recuperat, în măsura în care ceea ce a fost ne poate folosi pentru ceea ce va fi.

Bedros HORASANGIAN

Între mituri și fanteasme

Nuțu Cărmăzan e un copil mare. Așa urias cum îl vedeți citeodată pe stradă, cu barba aia a lui de haiduc pe Cheile Nerei, cu bocancii lui numărul 48 pe care nu-i lasă în dulap decît în preajma solstițiului de vară (vreo săptămînă) și cu scurta aia cumpărată de la magazinul pentru vînatari și pescari (de atunci n-a mai cumpărat nimeni niciuna, deși vitrinele sînt pline), el este mai copil decît Alice, iar țara minunilor, singurul loc de care multă lume a încercat să-l convingă că nu există, e țînta obișnuită a pașilor lui pe asfaltul oricărei aglomerări urbane. Fie că-i la Bocșa, căutînd între haltă și stadionul Metalul urmele unui imblînzitor de vînt care a brevetat o elice, fie că-i pe Calea Victoriei cînd se toarnă un nou strat de asfalt, fie că-i la Lima, pe o terasă unde-l auzi adesea pe Llosa rîzînd, în Congo, Gibraltar, la Paris cu Danilo Kiș sau în Mosilor, la porumbel, cu doi columbofilii bănățeni, un căruțaș proprietar de oi și un inginer constructor de avioane, el tot la basme tinjește. Pînă nu demult

Din triada existenței, nunta: *Tapinarii*
de Ioan Cărmăzan (cu Avram Birău, Mariana Buruiană,
Șerban Ionescu, Remus Mărgineanu)



aveam o cunoștință comună, un meteorolog de vîrf de munte. Cînd ne întîlneam și se întîmpla să vorbim de stația meteo, pe care o vizitasem fiecare separat, apăi aveam de ce ne mîna. Mie mi se păruse a fi văzut un cub de beton pierdut într-un peisaj lunar, o simplă clădire fără stil, împărțită în două; o magazie de alimente (și pieșe de schimb) și o bucătărie uriașă în care cîțiva oameni se uită zi și noapte la video încercînd să se vindece de pe acum de spleenul secolului ce urmează. El, însă, ce credeți că văzuse și auzise pe acolo? Numai mituri, noime, rămășițe de ritualuri, duhuri, animale miraculoase și femei cu știința haruspiciilor!

Bineînțeles că înainte de a fi văzut primul metru de peliculă trasă de el, i-am citit „Povestirile din Bocșa”. *Omul este exact așa*. Crede și se bucură că poate s-o facă. Orice poveste conține mister, și oricît de stingaci ar fi puse faldurile de pinză împrejurul aceluși mister, oricît de vizibile ar fi sforile și trucurile. Uriașul Cărmăzan se încapățînează să se lase fascinat, să creadă, să sufere și să nu cerceteze. Din oameni ca el se poate alcătui publicul ideal pentru cel mai neîndeminat prestidigitator.

Dar făcînd el studii de artă cinematografică și ajungînd în cele din urmă în spatele operatorului și deci și în spatele aparatului de filmat, Cărmăzan a fost pus în situația, nu tocmai ușoară, de a-i face pe ceilalți să creadă. Pentru el, problema credibilității nu se pusese niciodată, așa că s-a aruncat în vîltoare cu superbie, nevoind să știe că pe lume mai există și de-alde Toma necredinciosul. Cetățeni pașnici care plătesc biletul de intrare la cinematograful, dar întreabă

și de ce și cum sau declară, pur și simplu, din cînd în cînd: „Asta n-o mai cred!”. Încă de la *Tapinarii* s-a văzut că va avea mereu viața grea cu dintr-ăștia. Cum să-i faci pe astfel de oameni să simtă adevărul (căci de adevăr vorbim totuși cînd spunem mister în arta filmului!) unei scene ca aceea cu tăietorul de lemne care, avînd destui bani, își cumpără un motor de gater pe patru roți și pleacă cu el printre tufișuri de parcă ar fi la volanul unei limuzine *Lincoln*? Dacă nu vor spune „de ce?” sau „nu cred” sau „fugi, bre, cu ursul!”, atunci vor ride. Dar și cu asta înseamnă că i-ai atins. I-ai învins? Scena e totuși reușită, e antologabilă (și filmul de debut al lui Cărmăzan are chiar prea multe astfel de scene), cauza reușitei este însă asemănarea de structură dintre personaj și regizor. *Omul este exact așa*. Dați-i un deltaplan și se va crede cosmonaut după primii pași ceva mai lungi făcuți pe coasta dealului.

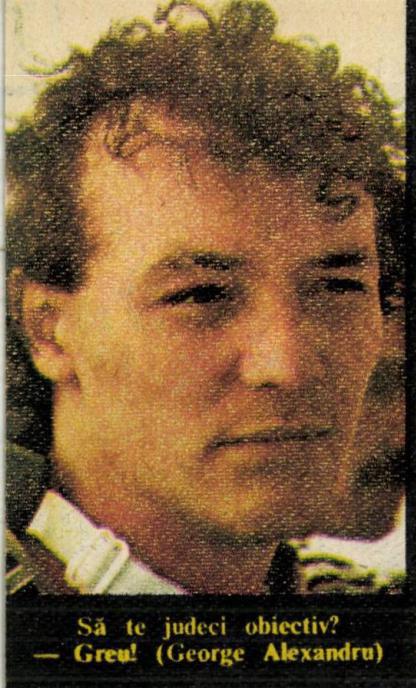
În 1981 sau 1982, nu știu cînd a început filmările la *Tapinarii*, tot așa trebuie să se fi întîmplat. Avînd pe mînă aparatele, echipa, fondurile, pelicula și vocea inconfundabilă a regretatului Dorin Liviu Zaharia, Cărmăzan, cu alura unui Zubin Mehta, s-a urcat la pupitul unei imaginare orchestre simfonice, să dirijeze un recviem pentru o meserie ce încă nu dispăruse. Cei care dispar sînt copacii și, ca să fim preciși, ecologiști și globali, cu ei dispar pădurile! Așadar, filmul *Tapinarii* devine și un recviem al tapinarilor (ca breaslă) și unul al copacilor (ca pădure). Asta înseamnă ceremonial, asta înseamnă filfierea aripei morții prin aerul tare al muntelui, asta înseamnă mister, miracol, vrajă, mit și ritual păgîn. Un fel de

mic paradis pentru uriașul Cărmăzan, regizorul. Atît de numeroase erau tentațiile și atît de puternice fantasmele care-l chinuiau din interior, încît a renunțat din capul locului să le reziste. Uriaș, urias, barba, barbă, bocancii 48, bocanci 48, dar copii! Cum să stea el să se ocupe de firul epic sau de schița monografică a profesiunii anunțate în titlu? În mod ostentativ, o conservă consumată în cabana forestieră va fi replică la cîna de taină, un cocos se va zbate cînd prima lopată de pămînt va cădea peste un capac de sicriu, un pod cu fin va fi poarta misterului și vițelul de aur în același timp, iar nunta, ce să mai vorbim, aglomerare de taine care prin demistificare devin și mai de nepătruns, o confruntare între durii cu sufletul încărcat de poezie și „muzicanții”, mingiilor sufletului, cu gîndul la bani, meschini, lași, speriați. Dacă filmul ar fi fost numai realism, Cărmăzan s-ar fi sinucis sau și-ar fi văzut de alte treburi.

Omul este exact așa. Care alta ar fi explicația atracției ce a avut-o apoi, constant, pentru scenariile altui copil mare: Fanuș Neagu? Și *durii* și *poezii* diferă de cei ai Banatului. Privind înapoi, Cărmăzan poate fi sigur acum, că cel mai aproape de tului. Privind înapoi, Cărmăzan poate fi sigur acum, că cel mai aproape de el însuși a fost chiar la debut, dar și că îndepărtarea de sine nu-i este în întregime imputabilă.

Mircea NEDELCIU





Să te judeci obiectiv?
— Greu! (George Alexandru)

Nota o dă publicul

Privind înapoi cu luciditate, acord muncii cu mine însumi cel mai important rol. Sint adunate nopți albe și zile fierbinți de trudă, de exerciții fizice, de contradicții, de contraziceri, cite un moment alb, revelația — uneori, de cele mai multe ori, ca într-un joc de puzzle, fațetele personajului s-au așezat lucrind. Un personaj nou mă transforma și în viața civilă într-un om nou. Lucid, însă, Profesorii mei, colegii de la regie (în timpul facultății), emulația, care se crează în I.A.T.C., au jucat un rol primordial, așa cum este și firesc. Colegii mei de atunci, cei de-acum, formind împreună un trup articulat. Am primit de fiecare dată cu seriozitate „misiunea”, frustrările pe care ți le impune munca de actor.

Privind în urmă cu tandrețe, mi se perindă în fața ochilor personajul pe care l-am jucat (interpretat? trăit?) și pentru că tandrețea presupune, vrind-nevrind, și indulgență, știu că în unele cazuri se mai putea face ceva. Tandrețea care învaluipe chipurile tuturor celor cu care am lucrat. Sansa pe care am avut-o și pe care vreau s-o onorez, nu ca o povară, ci ca pe o stachetă; și-atâtea amintiri, atâtea bucurii și atâtea satisfacții incit cuvintele sint golite parcă de adevărul lor conținut.

Este greu, dacă nu chiar foarte greu, să te judeci obiectiv și este aproape necuviincios să te explici, să

te „deschizi” lumii în felul acesta, să-ți justifici felul în care ai compus un personaj. Este greu și de stabilit care a fost exact momentul debutului. Cred cu sinceritate că ceea ce poate părea „mister” din afară este, de fapt, pudoarea creatorului în fața publicului. Am făcut-o cu credință, așa că... într-o mare măsură debutul meu continuă. Publicul și critica urmează să-mi pună nota lor.

Fiecare nou rol îmi deschide două feluri de perspective: în mine — completându-mă, rotunjindu-mă pentru alte roluri, pentru viață — și în felul

Debutul, „stachetă” de onoare

obișnuit în care se înțelege aceasta. „Jugat” intrinsec de nota acordată mi se oferă roluri noi, publicul mă cunoaște mai bine, critica de specialitate vede acolo unde eu poate am intuit doar sau am trecut doar. Concret, am încheiat filmările la *Profesorul* de Constantin Vaeni și la *Mircea* al lui Sergiu Nicolaescu, și am început filmările la *Legendă carpatină*, tot în regia lui Sergiu Nicolaescu.

George ALEXANDRU

Cind nu mai speram

Cind mi s-a cerut să scriu aceste rânduri în legătură cu debutul meu în film, acum aproape zece ani, s-a ivit ca de la sine nevoia unui bilanț. În urmă cu un an și ceva, cind am implinit douăzeci și cinci de ani de teatru, nu m-am preocupat, ri-am avut un prilej „serios” să fac acest bilanț legat de munca de pe scenă. La drept vorbind, cariera mea nu se numără printre cele spectaculoase, în sensul „ofertelor” de roluri, ci a fost și este cariera unui meseriaș care se bucură sincer de orice clipă în care respiră pe scenă și este nemulțumit, și, firește, dorește mereu tot mai mult decât are. Lăsind, acum, deoparte pasiunea de origine, scena (și indiferent cum, cariera mea, cită este, există, este a mea, a vieții mele, cu împlinirile și neîmplinirile ei), mă opresc la film, revin la începuturile bilanțului meu actual. Deși am dorit să fac film — cum se spune — din clipa optiunii mele pentru actorie, și poate la virsta aceea era doar o fascinantă dorință, dar sigur neînțeleasă și, mai ales, riv-

nită de o fată de 17 ani, care, fiind „drăguță” în aprecierea celor din jur, crede că totul este simplu și firesc, totul se cuvine... Deci, deși am dorit, am sperat, lucrurile s-au demonstrat a fi altfel. N-am făcut film aproape optsprezece ani de la absolvire. Îmi și luasem gîndul, cum se spune. Și, deși, în continuare, mi se spunea — uneori chiar de către regizori — ce fotogenică ești! (în poze). Ce frumoasă, neschimbata, (față de studenție) sau „de ce nu faci tu film?”... eu, cu mirarea întipărită bine pe obraz, așteptam un semn... Și iată-l tocmai cind nu-l mai așteptam prea mult. Recunoșcătoare televiziunii care mi-a oferit prilejul unei piese (și aici cam „de debut”) care a stîrnit mult interes atunci ca și mai tîrziu. „La musica” de Marguerite Duras — pot spune că acela a fost „trenul” pe care l-am prins eu către platourile de filmare. Mulți, foarte mulți ochi au văzut în seara aceea spectacolul televiziunii. Și prima pereche de ochi binevoitori care s-au oprit asupra mea a fost cea a regizorului Haralambie Boros — *Destine romantice* este primul meu film artistic de lung metraj... A fost bine venit, fără preambururi, fără

Dacă ai răbdare și știi să aștepți

probe, am vorbit cu un fost coleg pe stradă, care a zis că o să-i spună de mine lui Boros, dacă vreau, eu am zis da, Boros a zis da, și am filmat. Nici nu știu cum. Totul era surpriză în sensul că nu cunoșteam tehnica propriu-zisă, nu prea știam „cit” și „cum” da în cadrul ceea ce face interpretul, de ce e bine „puțin, dar expresiv”. Probabil că acum nici n-aș mai fi mulțumită de mine, cea de-atunci. Spaima era cit pot fi de „expresivă”. Eu vroiam să fac film, dar filmul mă va vrea pe mine? Și mai era ceva: după ce se termină cu *Destinele...* ce se va întîmpla?

Dar, așa cum se întîmplă în visele cele frumoase, nici n-am terminat bine cu *Destine...* nu fusese premiera, și cind, nemărturisindu-mi nici mie teama de a fi fost primul și ultimul film din viața mea, așteptam cu inima cit un purice, telefonul a sunat într-o bună dimineață și de la celălalt capăt al firului glasul necunoscut, încă, al regizorului secund pe atunci — Ovidiu Ionescu mă invită din partea regizorului Manole Marcus la probe pentru Vera din *Orgoli*. Aici ar trebui să las un spațiu mare nescris, cam tot atît cit a fost pauza mea „fără de glas” la auzul celor comunicate. Mărturisesc că în chiar clipa cind scriu aceste lucruri, un fel de frig, plăcut (uneori poate fi și așa frigul) mă strînge în spate. Mă gîndesc și spun încă o dată ce-am mai spus că există o lege a compensației totdeauna, dacă ai răbdare și știi să aștepți, dar mai bine decît mine o spune Jacques Prévert într-una din poeziile sale: „Ca să faci portretul unei păsări/ Mai întîi



Nostalgia în Anotimpul iubirii de Iulian Mihu:
Cristina Deleanu, Adina Cezar și Mircea Albulescu

pictezi o colivie/ cu uși larg deschisă/ (...) Se-ntimplă uneori ca pasărea să vină repede/ dar se mai poate întâmpla să treacă ani și ani/ pînă se hotărăște./ Atunci nu te descuraja/ așteaptă/ așteaptă dacă e nevoie ani întregi/ viteza sau încetineala cu care pasărea sosește/ n-au nici o legătură/ cu faptul că tabloul e reușit sau nu"...

După **Orgolli**, ca să recuperez, am adunat zece filme în cinci ani.

Mai corect zece titluri, pentru că nu toate aparițiile au fost roluri principale, dar nu contează, eram necesară, era nevoie de mine (cum am mai spus și cu alt prilej).

Orgolli îl socot pentru sufletul meu — de fapt — debutul în film. Am avut timp să descopăr că fac film, să mă pregătesc, să am grijă de cum arăt, chiar să mă străduiesc să arăt bine, să fiu odihnită, receptivă, să înțeleg repede ce mi se cere, în fine, să muncesc cum trebuie.

Mi-amintesc că în ziua cînd m-am dus la întîlnirea cu Manole Marcus, ne mai cunoscusem o dată, însă foarte puțin, mă gîndeam că nu trebuie să fac nimic ca să impresionez, să încerc să fiu un om normal. Mi-a spus că vom merge la Buftea să vadă cum arăt pe imagine, dar să-mi schimb culoarea de păr. La Buftea mi-a zis să nu mă tund, să nu fac nici o schimbare, pînă nu-mi spune el. Înțelegeam de pe o zi pe alta, din discuții, că Manole Marcus era, de fapt, hotărît în ceea ce mă privește. La Buftea mi-a mai spus, după ce a pus aparatul din față, din profil, „să-ți vad urechile” (și după ce le-a văzut a zis „poți să te tunzi cum vrei!”). Cam așa a însemnat proba la Vera. Cred... În orice caz, tot ce mai pot spune acum este că filmările cu Manole Marcus au fost blînde și odihnitoare, relaxante, oferindu-mi și încredere și siguranță. Emoțiile prin care treceam, de altfel, în fiecare zi de filmare au fost mult ameliorate și de prezența deloc indiferentă a unor parteneri ca Victor Rebengiuc, Mircea Albulescu. Poate atît despre debut. Toți cei care în momentul de față mă cunosc, specialiștii și spectatorii, aș dori să mă creadă că nu e vorba în vînt cînd vorbesc de emoția sinceră pe care o simt la fiecare „chemare” pentru film, pe care o trăiesc la fel ca la debut.

Cristina DELEANU

La cinci ani am hotărît să mă fac actor

Pînă la vîrsta de 5 ani am crezut că profesiunea pe care o voi alege va fi de milițian sau de clown. Nu eram foarte sigur pe care dintre ele o voi practica, dar altceva nu mă interesa. De la 5 ani încolo, nu știu ce s-a întîmplat, cum s-a întîmplat, dar am renunțat la meseriile mele preferate și

Și altceva decît licean

am hotărît să mă fac actor, hotărîre căreia i-am rămas fidel. Numai că pînă la 16 ani, n-am făcut absolut nimic pentru viitoarea mea meserie. Ba da! Mint. Am jucat într-o piesă de teatru la școală, în clasa a VI-a. În anul 1983 am fost chemat la probe pentru filmul serial **Fata din strada Florilor**, ulterior **Eroii nu au vîrstă**. Filmul era pentru televiziune și avea 12 episoade. Șase episoade erau regizate de Mihai Constantinescu, iar celelalte șase de Dan Mironescu. După probe am fost ales drept unul dintre „puștii” din clasa Andreei, eroina principală a filmului. Deci, în ce mă privește, nu prea era loc pentru vreo mare „creație”. Partenerul Andreei, unul din personajele principale ale serialului, se numea Guriță, iar în scenariu era descris ca un băiat înalt, slab, pistriuit, tuns perie și cu strungăreață. Interpretul găsit pentru acest rol corespundea înlocuitor cerințelor scenariului. S-au început filmările, numai că după 7—8 zile, băiatul s-a îmbolnăvit grav și filmarea a fost întreruptă. În-

trucît sănătatea nu-i permitea să mai joace, a trebuit să fie înlocuit de cineva. Și acel cineva am fost eu. S-au dat din nou probe, iar regizorul Mihai Constantinescu m-a ales pe mine, îndrumîndu-mi, împreună cu operatorul Gabriel Cobaslian, primii pași în lumea filmului. Cu acest prilej aș vrea să le mulțumesc pentru tot ce m-au învățat.

După ce am terminat serialul, m-am pregătit pentru I.A.T.C., am intrat, mi-am făcut stagiul militar, apoi am fost distribuit într-un nou film, de data asta pentru marea ecran, film intitulat **Liceenii**, în regia lui Nicolae Corjos. După **Liceenii**, a urmat **Extemporal la dirigentie**, tot în regia lui Nicolae Corjos. De un an de zile filmez pentru un serial de televiziune numit deocamdată „O călătorie de neuitat” în regia lui Geo Saizescu.

Îmi amintesc cu nostalgie de „liceeni” sau de „eroi”, dar totuși aș vrea să interpretez și altceva decît elevi de liceu, personaje complexe pentru că nu cred că acestea sînt rolurile care mă pot reprezenta cel mai bine. La institut, în anul I am jucat în filmul **Podul** — un film de 20 de minute, după nouela „Mări sub pustiuri” de D.R. Popescu, regizat de colegul meu mai mare Octavian Brînzei. Aici am avut șansa de a ieși de sub „ștampila” liceeanului cu care fusesem marcat. Păcat că filmul nu a putut fi văzut decît la Gala filmului pentru tineret de la Costești în 1982 și la Gala filmului studențesc din același an. Totuși, sper că, odată cu trecerea timpului, voi fi distribuit și în alte genuri de roluri. Și, cine știe, poate în roluri de milițian sau de clown, fostele mele meserii preferate pînă la vîrsta de 5 ani.

Ștefan BĂNICĂ jr.

O floare pentru candoare: Mihai Constantin, Oana Sirbu și Ștefan Bănică jr.



debuturile
deceniului IX



„De vreo opt ani, tot într-un debut”: Valentin Uritescu
împreună cu Dan Condurache în *Domnișoara Aurica*
de Eugen Barbu și Șerban Marinescu

Teorie?

Există debuturi „baburiba” și debuturi „nebaburiba”. Dacă debutul este „baburiba” și se circumscrie după aceea în dimensiunea pe care o dă talentul, munca și norocul, atunci toată lumea începe să cinte cu tine: „Hei, baburiba-baburi-buri” și totuși este bine. Dacă debutul este „nebaburiba”, dar nu te lași și nădușești să vrei, să reușești, s-ar putea ca la un moment dat să înceapă acel „baburiba” colectiv. De aici rezultă că pentru a reuși nu este neapărat nevoie de un debut „baburiba”. Dacă acest „babu...” nu apare... nu vrea... nu poate... atunci e tragic și atunci reali-

„Îi el
și nu-i el!”

zezi „greața cîntărețului de cursă lungă nebaburiba”. Ferească sfîntu' de așa ceva!

Debutul meu în film a fost „baburiba”. Și, iată, au trecut opt ani și... să batem în lemn, pe unde trec, lumea cîntă cu mine. Deși Vasile din *Concursul* lui Dan Pița este primul meu rol în film, eu consider ca debut rolul Șaptefrați Vasile (vezi coincidența prenumelui) din serialul de televiziune *Lumini și umbre* al lui Titus Popo-

vici și Andrei Blaier, pentru că în acel sergent mi-am văzut eu chipul pentru prima oară cu bucurie. Vorba mamei mele, care tresărind fericită, a zis: „Asta nu-i Vali?” și tata, de lingă ea: „Îi el și nu-i el...” (filosofie de ardelean, sucită și profundă).

Eram bun! Simteam asta prin toți porii, odată cu nolinștea năucitoare care mă copleșea. Devenisem dintr-o dată bogat și mă cutremuram de frică să nu sărăcesc. De aceea am menținut în ritm susținut „baburiba”: putere de muncă, vrere, seriozitate, sudoare, nici o inhibiție, poftă ne bună, perpetuă de a te azvîrli în orice fel de rol, concentrare, disponibilitate... Trist sau vesel, sătul-flămînd, cu chef ori fără, bolnav, dar neînfrînt, „Hei baburiba, baburi, buri”... Si așa, o tin tot într-un debut de opt ani și mai bine. Într-un debut de aproape nota zece, de aproape... „magna cum laudae”, într-un debut „baburiba”!

Valentin URITESCU

Dor
fără de sațiu

Totuși, vremea s-a așternut peste acest debut, au trecut cîțiva ani, dar momentul în care am aflat că voi fi interpreta Cătarinei din filmul *Întorcerea din lad* îmi este foarte viu în minte.

A fost o explozie de bucurie ne bună, pentru că, în sfîrșit, făceam film.

Următoarea etapă a cuprins emoțiile pregătirii filmului și filmările în

Maramureș. Minunat rol, minunată echipă, minunate locuri.

Prima proiecție a materialului filmat, într-un cinematograf sătesc: au început nemulțumirile. Voiam mai mult de la chipul și voința mea. Dar am iubit-o pe Cătarina. Natura mea artistică, pe de o parte, și problemele ei, pe cealaltă, au avut un impact fericit. S-au înțeles și s-au acordat.

Da, am descoperit, la rîndul meu, lumea fascinantă a filmului și prin Cătarina am încercat să-i „vorbesc”. La premieră, după ce ultima fotografie s-a derulat, am avut impresia că această lume mi-a „răspuns” și că m-a acceptat. Încrederea regizorului

Nimic
nu dăinuiește
fără iubire

Nicolae Margineanu, ochiul vrăjit al operatorului Viad Păunescu, partenerii și locurile care erau ale Cătarinei, mi-au dat putere, adevăr și dragoste.

Nu cred c-ar trebui să fiu tristă pentru că ea, Cătarina și-a construit destinul cu minuțiozitate. A rămas acolo, pe pinză, alături de iubirea mea pentru acest rol. Acesta cred că e semnul cel mai sigur al dăinuirii ei. De altfel, nu cunosc nimic care să dureze în timp fără iubire.

Amintindu-mi de Cătarina, simt un „dor fără de sațiu”... cum atît de frumos s-a exprimat un Actor a cărui poezie mi-e atît de dragă.

Sînt tentată să acord acestui prim rol o notă mare, desigur, sînt subiectivă, dar prudența și, mai ales, speranța mă fac să „îin” nota maximă pentru rolul care va urma și pe care încă nu-l cunosc, dar care mă va găsi... pregătită.

Ana CIONTEA

Sub semnul încrederii:
Ana Ciontea



După cincisprezece ani...

Debutul meu are o notă stranie. Aș putea spune că s-a întâmplat în 1967, când eram încă student la I.C.E.F. Cezar Grigoriu începuse filmările la *Impușcături pe portativ*. Eu

Riscul, acum doar pentru mine

aveam rolul sportivului. După film, T. Caranfil a scris: „Actorul dispune nu numai de un fizic plăcut, o statură athletică, dar și de un simț al măsurii, discreție în exprimare etc. Sperăm că regizorii de la Buftea îi vor acorda roluri mai importante”... Așa și a fost, de aceea cincisprezece ani nu am fost distribuit în vreun rol serios. Probabil că era mai important să-i salvez de accidente și să-i fac să placă publicului pe alții, care au primit rolurile! Nu dăm exemple.

Când eram bine „frăgezit” de lovituri și fracturi, am primit rolul lui Buză de lepure în *Trandafirul galben*. Pot considera că am debutat de data asta. Am continuat cu riscul, dar o fac pentru mine, în cadrul rolului interpretat. Pentru debut mulțumesc lui Doru Năstase, care m-a distribuit și m-a tratat ca pe un actor, în primul rînd.

Sobi CEH

În rest, învăț

Debutul înseamnă în primul rînd șansa de a intra în joc și de a demonstra că meriți să rămii în joc. Dar nici acum nu știu ce este mai important: să-i convingi pe ceilalți sau să te convingi pe tine însuși.

Între spectatorii acestei prime par-tide există unii mai precauți, care încearcă să descifreze potențialul noului venit, și alții care se grăbesc să noteze și să clasifice. Eu acord încredere primei categorii, probabil pentru că și eu sînt un precaut. Asta nu înseamnă că nu mă satisfac o notă bună sau nu mă sperie o notă rea. Pentru că sînt și orgolios! În ceea ce mă privește, pe mine față în față cu

mine, vă pot spune că am fost convins că știu, că pot, că vreau. Dar distanța între „pot să fac” și „a face” este nebanuită. Filmul de debut m-a pus în situația de a măsura această distanță, iar o asemenea operație nu o poți face fără încredere și fără teamă.

Înainte de filmul de debut aveam ambiția (secretă, bineînțeles) să realizez ceva nou, nemaivăzut, dar mă și îngrozea gîndul că totul poate fi un balon de săpun; mă temeam să nu dezamăgesc, mă temeam să nu înșel încrederea și așteptările celor ce-mi erau alături, dar mă visam (și mă mai visez) primind Oscarul pentru imagine.

Acum cred că debutul meu nu este nici mai bun, nici mai prost decît altele; este un început și atîta tot. Im-

mea e în aceeași măsură calcul și inspirație, dar că inspirația urmează calculul. Învăț să utilizez în beneficiul creației artistice acest mecanism cvasi-industrial care este o echipă de filmare în lucru. Mă străduiesc să raspund răsplat atunci cînd ochii echipei se îndreaptă spre mine și mă întreabă „cum a fost?” chiar dacă urmează zile și nopți de îndoieli și reproșuri.

Și mai învăț să-mi port visele și temerile, dorul de joacă și îndoeliile ca pe un bagaj foarte prețios.

Pentru ca totul să nu pară exagerat de... retrospectiv, vă împărtășesc și un plan de viitor: ca stare de spirit, îmi doresc să debutez cu fiecare film de-acum înainte.

Cristian COMEAGĂ

De mult nu numai cascador:
Sobi Ceh



portant este că azi știu cît de mult îmi place să filmez.

În rest, învăț. Învăț că imaginea de film este un joc barbătesc în care nu te poți ascunde după deget; pe ecran se vede tot. Singura șansă de a câștiga este să fii tu însuși, cu tot ce ai și nu ai, și să speri că ce deții înseamnă

La unison

Dacă ar fi vorba a-mi acorda o notă pentru debutul meu ca autor de muzică de film, ar trebui să fac un efort de memorie și să mă întorc în urmă cu vreo 15 ani, cînd, în timp ce eram student la Conservator, s-a născut — și a continuat apoi sistematic — colaborarea mea cu regizorul Constantin Păun (pe vremea aceea și el student, la regie film). Pesemne că, atunci, pentru muzica filmului *107-A* am luat o notă maximă, devreme ce după aceea numele meu a mai figurat pe genericele a vreo 20—30 de filme — e drept — de animație, aparținînd unor regizori ca Ion Truică, Constantin Păun, Mihai Marcel, Mircea Toia

În aceeași măsură, calcul și inspirație

mai mult decît ce-ți lipsește.

Învăț că imaginea e mult mai mult decît o combinație savantă de obiective, filtre și proiectoare și că se realizează, în primul rînd, cu creionul și hirtia în față. Mă conving că munca

Stilul regizorului face... muzica filmului

— filme care au însemnat pentru mine tot altele „debuturi” în ceea ce privește adaptarea la stilul de lucru al fiecărui autor în parte.

Din acest punct de vedere și **Miracolul** a fost un debut: debutul colaborării mele cu regizorul Tudor Mărăscu. Cît despre aprecierea asupra a ceea ce am „comis” pe coloana sonoră a **Miracolului** pentru a nu fi acuzat că-mi supraapreciez meritele, cred c-ar fi mai bine să se pronunțe regizorul. (La Costinești, voci din public au spus că ar fi dorit să audă muzica asta pe tot parcursul filmului; am răspuns că nu e vorba aici de un film muzical...)

Pentru mine, **Miracolul** a fost un film greu, dar la care am lucrat cu pasiune. Tudor Mărăscu reușise ca prin concepția dramaturgică, imagine, joc actoricesc etc. să facă un film emoționant, un act cultural de mare clasă. Trebuia ca eu să contribuie la acesta. Și fie că mi s-a cerut o „temă a nisipurilor”, stranie, magică, „venind” de pe un alt tărîm sau o muzică eroico-poematică (o „temă a muncii”), ori una cu accente lirice, am combinat sintetizatorul cu cavatul, fluierul cu mica orchestră și cred c-am reușit să ajut imaginea să vorbească în sensurile dorite. Cu alte cuvinte, „Ja unison” cu ceea ce a gândit și a dorit să spună Tudor Mărăscu în această peliculă.

Desigur că perspectivele unor alte colaborări cu filmul există în continuare. Dar pînă la concretizarea lor, mă reîntorc la acea parte constantă a activității mele de compozitor și pregătesc noi „opus-uri” ce se vor auzi în sălile de concert, în stagiunea viitoare.

Călin IOACHIMESCU

Cu singe rece

Nu pot acorda o notă globală, pentru că ar însemna să simplific ceea ce este mult prea important. Vreau să-vă spun că fiecare realizare a mea o analizez cu singe rece, punctînd tehnic aș zice, în fișe speciale, foarte amănunțite, posibilitățile de ameliorare pentru viitor. O notă globală o pot da doar cei care nu sînt implicați direct și pe care îi interesează, să zicem, numai prezentul strict. La mine acțiunea este mai degrabă proiectivă și vizează parametri greu de expus într-o relatare succintă. Vizez, desigur, performanța și

imi iau măsurile, cît pot mai strict, pentru a o realiza. Sigur că nu totul depinde de mine. Dar în ceea ce mă privește, doresc să îndeplinesc cît mai consecvent ceea ce mi-am propus, aceasta însă foarte concret și controlat.

Este bine cînd debutezi măcar să îți alegi singur scenariul. Nu a fost cazul meu. Am căutat, însă, pe scenariul dat, să realizez cît mai mult, chiar dacă o adevărată performanță era mai

Performanța ce va să vină

puțin posibilă. Totuși cred că publicul nu a fost foarte dezamăgit. În cinematografe **Sper să ne mai vedem** a fost văzut de circa un milion și jumătate de spectatori, ceea ce pentru genul lui nu e puțin, mai ales că în rolurile principale, alături de consacratul Mitică Popescu, au evoluat actori practic necunoscuți, practic debutanți, Valentin Mihali și Ileana Harșă-Negru. De atunci, însă, Mihali se pare că a început să fie cunoscut, obținînd succese notabile în teatru și în alte filme, mai ales recent, în filmul lui Andrei Blaier, **Vacanța cea mare**. Trebuie să adăugăm celor un milion și jumătate de spectatori din sălile de cinematograf și alte milioane care au vizionat filmul la televizor, de două ori, la ore de audiență maximă. Cred că acest contact larg cu publicul a fost pentru activitatea mea principală experiență care îmi deschide perspective concrete de gândire.

Aștept cu nerăbdare să realizez cel de-al doilea film de lung metraj pentru care sînt foarte bine pregătit, consider eu, mai ales datorită eforturilor de autodepășire pe care, teoretic, le-am conceput cu mare minuțiozitate. Urmează să am prilejul să le pun în practică.

Dumitru DINULESCU

La început au fost cărțile

Vorbind despre cărțile mele — într-o cronică — un distins critic și istoric literar a remarcat că ele au, în general, o viziune cinematografică... Atunci s-a aprins speranța, urmată de hotărîrea de a scrie un scenariu de film.

Mă declar hotărît să învăț în continuare

Am luat un titlu de carte — „Declarație de dragoste” — și sufletul — de gînd și de fapt — al alteia („O vară de dor”) și-am crezut că în cele aproape 140 de pagini (cite au ieșit) am conțurat un scenariu... Era doar o idee...

Am pornit-o, din nou, de la capăt, hotărît să învăț... Scriam și întrebam pe viitorul regizor al filmului dacă „E bine”? Răspunsul, dat cu obstinație o vreme, a fost, de fiecare dată, „Nu!” Argumentul pentru acest răspuns, sintetizat în afirmația „E ca în carte”, m-a pus pe gînduri și pe trudă disperată aproape, pentru ca sugestia „Să fie ca în viață!” să ajungă să se încarce de vibrațiile și de frumusețea vieții.

Clipa în care am văzut pe prima pagină a scenariului cuvintele atît de mult rîvnite: „Bun pentru producție!” a fost, în mod firesc, una de bucurie

Un film lucrat cu pasiune: **Miracolul** în regia lui Tudor Mărăscu (cu Florina Luican, Elena Drăgoi și Ana Ciclovani)



intensă. Mă socoteam scăpat de bătaia năvalnice de inimă, sperînd ca de-a-tunci înainte toate lucrurile să curgă lin și frumos în albia lor...

În esență, ele așa s-au și petrecut. Dar pentru mine, abia din clipa aceea a început, cu adevărat, spaima, care izvoră din ochii plini de săgeți ai întrebărilor: „Cum va ieși?” și, după ce „va ieși”, „Ce se va întimpla?”...

Poate că niciodată în viața mea n-am trăit bucurie mai mare, dar și disperare pe măsură, decît acelea din minutele în care mi-au curs pe sub ochi, pentru întia oară, imaginile filmului **Declarație de dragoste**. Fiecare secvență a lui, pe care o simțeam ca adevărată, mă făcea fericit, încercîndu-mă, în același timp, de cumplită neliniște pentru ceea ce urma să văd...

Multe zile după aceea, înainte ca filmul să fie prezentat pe ecrane, mi-am limpezit toate încordările ființei în lumina acelor imagini, la care am zîmbit și am lăcrimat deopotrivă, imagini scaldate în răscolitoarele, obsedantele acorduri ale muzicii talentatului și delicatului compozitor Florin Bogardo...

Ca cel ce, timp de 18 ani — cît am trecut prin zarea de soare și de emoții a diferitelor școli, am primit un popor de note, iar de aproape trei decenii și jumătate le ofer eu altora, aș spune — dacă ar fi vorba și despre evaluare — că *dorința* de a face ceva care să-ți prelungească existența, fie și cu o clipă doar peste hotarul clipei, merită o notă bună!... *Curajul* de a te angaja pe un asemenea drum se notează, în chip normal, la o cotă superioară, iar *spaima*, ce însoțește gîndul care dă tircoale în mod obsesiv rezultatului la care vrei să ajungi, merită să urce, în gama notării, încă o treaptă!...

În ceea ce mă privește, suprema notă aș acorda-o milioanei și milioanei de adolescenți și de tineri, ca și tuturor spectatorilor, care au ieșit din sălile cinematografele, după prima sau după a nu știu cîta vizionare, cu un zîmbet pe buze și cu lumina unui gînd în plus pe frunte și în ființa lor, încurajîndu-mă prin aceasta să reiau, cu mai multă îndrîjire dar și cu sporită spaimă, drumul, de la capăt...

George ȘOVU

Nota bene!

Singur nu sînt capabil să-mi dau note.

Ar putea să o facă însă cei cu care am lucrat. Alecu Croitoru, Nicolae Corjos, Sergiu Nicolaescu, Cornel Diaconu, Iulian Mihu.

Toți cei cu care m-am întîlnit o dată, au vrut să mă colaborez. Iar în ceea ce mă privește, nu-mi pare rău de nimic.

O spun cu mină pe inimă!

Dar... Nota bene! Lauda de sine...

Alexandru GROZA

E nevoie și de fler

Notă, unui scenariu de film? Un calificativ exact pentru un text ce n-a fost și nu va fi citit niciodată decît de regizor și producător, calificativ dat de... chiar autorul scenariului? Nu

scenarii pregătite, într-o strategie a impunerii valorilor.

Prima idee cred că s-a și impus, din chiar parcursul numelor citate: ca fost producător pot oferi nume de prim rang ale regizorilor debutanți care au confirmat; în timp ce aproape nici unul dintre scenariștii debutanți ai acelor ani n-au devenit permanenți filmului românesc. Deci: precaritatea condiției *dramaturgului de film* este veche și îndrăznesc să afirm că se menține, cu foarte puține excepții.

A doua concluzie: în cinematografie, măsura valorii o dă nu atît debutul, cît filmul al doilea, la care nu mai poți invoca stîngăciile începutului.



Supporteri, tinerii: Declarație de dragoste de George Șovu și Nicolae Corjos (cu Teodora Mares și Adrian Păduraru)

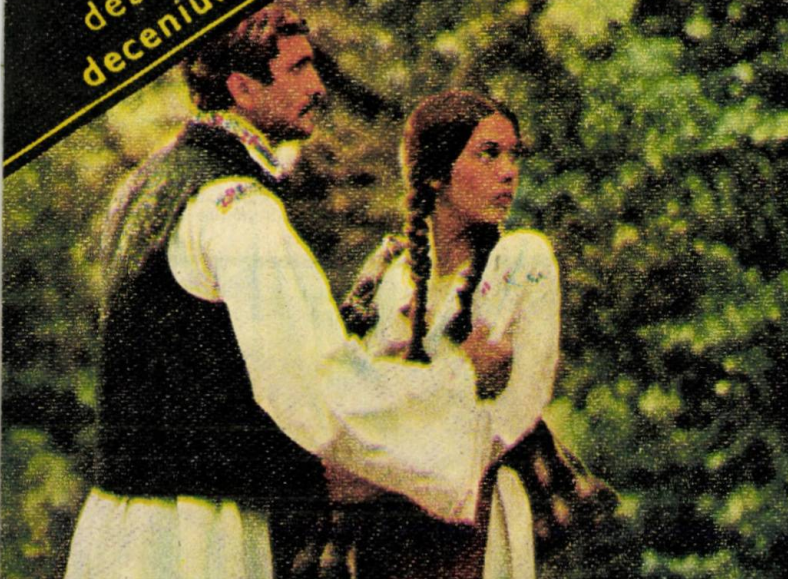
cred că se poate cere nimănui așa ceva. În plus, ar fi un act de orgoliu. „Note” primesc doar Hagi, Cămătaru sau Pițurcă, în cronica de a doua zi după meci; muritorii de rînd... Eu unul nu mai cred de mult în măsura exactă a valorii unui scenariu de film, scriitură condamnată a fi și a rămîne o bază de pornire.

Îmi este, totuși, prea scumpă ideea de debut (nu al meu, în general)... pentru a pierde prilejul să fac două remarci pe această temă. Cred că am justificarea morală să le aștern pe hîrtie, atîta vreme cît, din credința mea aproape fanatică în necesitatea îmbogățirii cinematografului cu nume noi, au apărut debutanți (în acea vreme) Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos, Alexa Visarion, Dinu Tănase, Nicolae Mărgineanu, Tudor Mărcușu — și nu numai ei —, toți aceștia găsind, după primul film, nu doar „ușa deschisă” în principiu pentru al doilea, ci și „poziție de plan”, idei de scenariu, titluri și cărți pentru scenarizare sau chiar

Există, evident, cazuri de „opera primă” în care nechemarea și antitalentul sînt suficient de clare ca să nu mai fie nevoie de confirmări prin recidivă, dar nu la asemenea situație mă refer...

Ce-aș mai putea adăuga — prin prisma acestor două premise — pentru a nu eluda, totuși, complet tema anchetei? Simplu: regretul că întîmplarea m-a plasat nu în rîndul autorilor de film (regie, deci), ci al autorilor de dramaturgie pentru film, adică exact acolo unde improvisația, hazardul și chiar confuzia sînt de multe ori foarte mari. Apoi... din nou regretul că după o prezență — ca scenarișt pe genericul unui film nu prea rău primit (făcînd media publicului, a criticii și a exportului) n-am avut (sau nu mi s-a oferit) șansa probei definitorii. Cum ar fi fost al doilea film? Nu știu, ras-

debuturile
deceniului IX



De la primul rol, o competiție ambițioasă:
Serban Ionescu în *Ion, blestemul pământului*
blestemul iubirii în regia lui Mircea Mureșan

punsul depinde de prea mulți parametri, dar știu precis cum ar fi fost scenariștii celui de-al doilea film; mai ferm în a-și pleda și apăra punctul de vedere, mai încrezător în felul său. Pentru că judecând -- totuși! -- *Un oaspete la cină* nu cu tandrețe, ci doar cu luciditate, ceea ce i se poate

**Măsura valorii :
al doilea film
după debut**

repreșă (dramaturgic vorbind) este exact ce i s-a și reșosat: cantitatea adevărului de viață, adică dimensiunea mai pregnant existentă în toate formele scenariului, față de cea decupată. Adevăr de viață care n-ar fi făcut altceva decât să întărească și să facă mai percutant mesajul tonic, optimist al filmului, să contureze un erou pozitiv mai credibil, mai apropiat spectatorului.

Ion BUCHERU



Rebus

Ion? IO!!!
O posibilă formulă rebusistică sau, pur și simplu, o greșală banală de dactilografie care, însă, mă obligă!

Serban IONESCU

Curcubeu

Sînt că sub mînunchiul de baioane de curcubeu ce s-a pornit la pală vîntului de debut, încă mai plutesc nelămurită și aeriană deasupra filmografiei mele și, înțelegînd exact scopul acestei întrebări, îmi acord primului rol nota marilor mele speranțe.

Magda CATONE

Aștept...

Am debutat în anul 1988 cu filmele *Drumeț în calea lupilor* -- regia Constantin Vaeni și *Cel care plătește cu viața* -- regia Șerban Marinescu. Acum la primul, ultim film *Concurs* în regia lui Dan Pița, mă consider un debutant. *Viața* are parfumul peliculei virgine.

Acord note altora, mie mi-au fost acordate de către cei cu care am colaborat, în ordine: Dan Pița, Nicolae Mărgineanu, Șerban Marinescu, Constantin Vaeni. Cu stimă, în memoriam, și nu numai în cele din urmă, Adrian Petringenaru.

Zece. Filme. Punct. Altceva, aștept altceva...

Viad PĂUNESCU

**Inceputurile
sînt cele
mai frumoase**

Inceputurile sînt întotdeauna cele mai frumoase" -- spunea Anouilh și cred că această afirmație este valabilă nu numai în dragoste. Da, inceputu-

**Putere
pe măsura
încercării**

rile sînt frumoase pentru că numai la început ai certitudinea că totul va fi bine, deziuziile nu există, iar puterea este pe măsura drumului pe care-l începi. Pînă acum, eu personal am tot început cu Sergiu Nicolaescu, cu Mircea Moldovan, cu Cristina Niculescu-Mihăilescu, cu Dan Mironescu în *Viraj periculos*, în *Sfîrșitul nopții*, în *Primăvara bobocilor*, în *Pădurea de fagi*, în *Marțori dispăruți*. Pentru mine toate aceste începuturi au fost serioase, am crezut în ele, mai ales că fiecare încercare reprezenta altceva. Aș putea face acum din ele o sumă modestă, foarte modestă, care are însă valoare de ucenicie. Îmi era necesară, îmi este necesară chiar dacă, după ea, nu va urma virgula continuu-

tății. Cel din urmă început, cel din filmul **Martori dispăruți**, m-a ajutat să-mi descopăr forța în fața efortului, forță la care nu visam, crescută fiind într-un oraș cu mult, foarte mult asfalt. M-am întors însă în timp, la vacanțele copilăriei, în mijlocul naturii, pe urmele acelor femei care erau demne neveste ale haiducilor lui Jianu.

În ultimele două filme am luptat (cu armă sau fără) încercând acel sentiment numit curaj de unii, curaj pe care nu mi-l bănuiam nici eu, „domnișoara” de la București. Acest sentiment pe care acum am certitudinea că-l pot numi curaj — mi-a rămas ca un dar și după terminarea filmărilor. Fie și numai pentru această putere de a privi viața drept în ochi, de acum încolo, pot spune cu tot sufletul că începuturile sînt cele mai frumoase.

Carmen TROCAN

Auto-revelația

Carambol în jocul hazardului, chemare la petrecerea conștiința a propriei meniri, la împlinirea destinului.

Întîlnirea ce a zămislit fluturi. Viața este modul nostru de a muri și această lămurire (revelație) a căpătat numele **Concurs** — regia Dan Pița.

Claudiu BLEONȚ

Ilinca Moromete

Prea aproape sînt anii de școală ca să mă încumet eu să-mi acord notă. Pot, în schimb, să vă spun poezia debutului meu.

În primul an de institut l-am avut profesor pe Florian Pittiș. Și el la clasă îi aducea pe colegii lui: Gina Patrichi, Victor Rebengiuc, Marcel Iureș. Așa se face că Victor Rebengiuc mă cunoștea foarte bine. La un moment dat, am auzit în jur lumea agîtîndu-se: „Se dau probe la **Moromeții**”.

Trecusem de-acum în anul doi, cînd primesc un telefon de la Stere Gulea. Îmi spune că el este regizorul



Pe urmele legendei: Carmen Trocan în *Martori dispăruți*, scenariul Nicolae Paul Mihail și Eugen Barbu, regia Dan Mironescu

filmului și că ar vrea să știe ce program am pe vară pentru că am fost distribuită în Ilinca, fiica cea mică. Am rămas mută de uimire...

Pe tot timpul filmărilor, domnul Rebengiuc era atent la ceea ce fac, mă încuraja și din priviri și cu vorba, ob-

servațiile însă mi le făcea cu discreție, nu de față cu ceilalți. Și ce mult contează încrederea... Mai ales la început de drum.

Emilia POPESCU

Anchetă realizată de Irina COROIU

Tinerii deceniului Emilia Popescu și Claudiu Bleonț



Pledoarie pentru actorul

încă necunoscut ecranului

S-a scris mult și s-a vorbit și mai mult despre asemănările și diferențele dintre actorul de teatru și cel de film, bună parte dintre comentarii înclinînd, uneori, să exagereze „exigențele specifice” necesare ecranului.

Este adevărat că nu orice actor poate fi și actor de cinema, calitățile cerute de film fiind legate de fotogenie, de expresivitatea chipului, a ochilor și a gestului, de capacitatea de a comunica cele mai variate stări sufletești și trăiri prin nuanțe abia perceptibile, dar tot atât de adevărat este că interpretul de film trebuie să fie un artist stăpîn pe profesiunea sa, în stare să răspundă la orice cerință cu exactitate și rapiditate.

Metamorfoza nu-i la îndemîna oricui

Neorealismul italian a adus pe ecran omul de pe stradă, dar numai atunci cînd între el și rol exista o coincidență perfectă, fără să i se ceară amatorului să se metamorfozeze, să devină personajul, să se „schimbe” de un caracter și să treacă la altul. Dacă i-a reușit acest lucru a încetat să mai fie un diletant, devenind un profesionist, avînd talentul necesar pentru a se perfecționa în crearea rolurilor, descoperindu-le resorturile intime, ajungînd la găsirea riguroasă și imediată a mijloacelor de expresie exterioară a acestora.

Nu o dată s-a vorbit și despre funcția de demiurg a regizorului, capabil

să transforme un necunoscut într-o mare vedetă, despre regizorul care stoarce lacrimi, lucrînd cu copiii sau chiar cu un animal, efectele fiind obținute numai prin mijloacele cinematografice. Există și atari situații, dar nu în cazul rolurilor mari, unde, în afară de expresivitatea fizică, sînt necesare inteligență, înțelegerea perfectă a psihologiei personajului, capacitatea de a trăi bogat, nuanțat, complex stările sufletești, de a stabili relații convingătoare cu celelalte personaje, de a contribui la crearea atmosferei și, mai mult decît orice, de a face vizibile nivelurile adînci de semnificații.

Toate aceste date proprii actorului profesionist sînt evident necesare și atunci cînd scenariul este original, aducînd în fața spectatorilor situații și eroi fără istorii cunoscute, dar cu atît mai mult devin obligatorii dacă scenariul prezintă personalități cunoscute sau sîntem în fața unor ecranizări ce transpun într-un nou sistem de semne eroi știuți de public din romane sau piese de teatru.

Contribuabil inestimabil: personalitatea actorului

Istoria filmului românesc își datorează succesul regizorilor, dar și actorilor care au dat viață unor eroi de neuitat. Ne-am reaminti oare cu atîtă bucurie în suflul de Tudor Vladimirescu, Burebista, Decebal sau Ștefan cel Mare din filmele închinatelor lor, dacă personalitatea nu le-ar fi asociată cu acele creații de excepție ale

lui Emanoil Petruț, George Constantin, Amza Pellea și Gheorghe Cozorici? Același lucru este valabil și pentru **Puterea și Adevărul** în care au jucat Mircea Albulescu, Amza Pellea și Octavian Cotescu sau pentru **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte** cu acel lpu emoționant și inegalabil creat de Amza Pellea!

Jean Georgescu, Jean Mihail, Victor Iliu, Paul Călinescu, regizorii anilor '50, cei care au semnat peliculele de după 1944, au avut în distribuția filmelor lor pe cei mai mari actori ai țării, pornind de la talentul, personalitatea și măiestria lor în rezolvarea grelelor și complexelor sarcini ale tinerei cinematografii. În **Răsună valsea** au jucat, alături de entuziaștii constructori ai celor dintîi șantiere, Geo Barton, Radu Beligan, A. Pop Marțian, Eugenia Popovici, Nicolae Sireteanu. În **Bulevardul „Fluieră Vintu”**, cu scenariul semnat de Aurel Baranga după propria-i piesă, au fost în distribuție Alexandru Giugaru, Ion Fintesteanu, Alexandru Ghibericon, V. Maximilian, Radu Beligan, Cella Dima și Vasile Tomazian, pentru a nu mai vorbi despre cele dintîi filme după opera lui I.L. Caragiale, rămase și astăzi la loc de cinste — în frunte cu **O noapte furtunoasă**, datorată lui Jean Georgescu — în care pot fi văzuți cei mai mari interpreți ai scenei de atunci, Alexandru Giugaru, Radu Beligan, Grigore Vasiliu-Birlic, Marcel Anghelescu, Costache Antoniu, Ion Talianu, Elvira Godeanu ș.a.m.d.

Victor Iliu a fost un regizor deosebit de atent la perfecta concordanță

dintre personaje și interpreți, lansând cu îndrăzneală tineri atunci când ei erau în stare să aducă pe ecran încrețea bogăție sufletească a eroilor, tensiunea și încălzirea emoțională a unei capodopere a literaturii noastre.

Moara cu noroc, după nuvela lui Ioan Slavici, în care, alături de Colea Răutu, Geo Barton și Marieta Rares, joacă cu convingere, expresivitate și sensibilitate Ioana Bulcă și Constantin Codrescu, rămâne până astăzi un exemplu nu numai al unei excelente distribuții, ci și al atenției acordată comunicării ideilor prin intermediul actorului; mijloacele cinematografice (contrapunct, mișcări de aparat, inca-

mat și se perfecționează în legătura directă cu publicul, dar nici unul dintre secretele cinematografului nu le este străin, însușirea acestora fiind doar o problemă de exercițiu și de experiență. Puțini, foarte puțini sînt cei care și-au legat numele numai de film, cazul lui Ilarion Ciobanu fiind destul de singular în cinematografia noastră, unde profesiunea de bază pentru orice interpret este teatrul.

Teatrul românesc care-i formează pe actorii noștri nu este alcătuit numai din scenele bucureștene, ci din toate scenele țării, zeci de colective fiind răspândite în cele mai diverse orașe. Dorel Vișan de la Naționalul clujean, Teofil Vilcu de la Iași, Remus Mărgineanu de la Craiova, Valentin Voicila de la Teatrul din Arad, Eusebiu Ștefănescu pînă mai ieri la Ploiești și abia în ultimul timp pe scenele bucureștene, Enikő Szilagyi-Dumitrescu, Ion Fiscuteanu și Cornel Popescu de la Tirgu-Mureș sînt numai cîțiva dintre actorii diverselor teatre ale țării care au contribuit prin măiestria lor la varietatea stilistică a artei interpretative în filmul românesc.

Există regizori de film dornici nu numai să aducă nume noi pe ecran, ci să descopere pe cei mai buni și mai potriviți interpreți pentru personajele lor, dar nu întotdeauna căutărilor sînt făcute cu reală răspundere. Sînt lansați mulți tineri necunoscuți, mai cu seamă pentru rolurile de adolescenți, și este firesc, filmul fiind nerăcutat cu tot ceea ce înseamnă neconcordanță între interpret și erou și numeroși sînt actorii care-și datează succesul, popularitatea, cariera filmică îndrăznind regizorilor, curajului lor de a lucra cu începători. Teodora Măreș și-a început activitatea cinematografică descoperită de Nicolae Corjos. Manuela Hărăbor, înainte de a ajunge pe băncile Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică, a fost ciudata „pădureancă” a lui Slavici în filmul ce i-a purtat numele, realizat de Nicolae Mărgineanu. La fel și Bianca Brad, lansată de Elisabeta Bostan. Dar mulți ucenici în ale Thaliei nu au acest prilej, debuturile tirzii sînt accidentale și rareori cu posibilitatea recuperării timpului pierdut.

Integrare adică distribuie

Una dintre temele de discuții aprinse între toți cei ce muncesc ca dascăli la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică din București este cea legată de dificultățile, adeseori insurmontabile, de a îngădui tinerilor studenți să joace într-un film sau chiar pe o scenă, făcînd în același timp față și obligațiilor școlare zilnice. Aparțin trup și suflet celor ce pledează pentru acordarea acestei șanse, chiar și atunci cînd recuperarea orelor pierdute înseamnă imense eforturi suplimentare și din partea studenților și a profesorilor, înțelegîndu-i și pe cei ce se împotrivesc acestui tip de activitate, invocînd motive temeinice legate de imposibilitatea pregătirii lor ritmice, de absențele ce rămîn absente, de superficialitatea studiului făcut în grabă, de carențele cu care pleacă în viață.

Sub reflectoarele scenei, ca și sub reflectoarele platoului, Actorul, același

draturi, ritmul montajului, lumina), admirabilul acompaniament muzical datorat lui Paul Constantinescu, fiind subordonate cu subtilitate, desăvîrșită măiestrie și excelentă profesionalitate interpretilor.

Din 1957, cînd a fost făcută **Moara cu noroc** și pînă astăzi, filmul a evoluat și în lume și la noi: culoarea s-a înscăunat cu suverană forță, înlocuind nuanțele de alb și negru; montajul a cunoscut, la rîndul său, transformări spectaculoase, planurile au căpătat profunzimi nebănuite, arta operatorului a făcut salturi uriașe. A crescut numărul filmelor artistice și, an de an, ecranul a făcut cunoscute publicului chipuri noi, unele dintre ele chiar înainte de a deveni nume de referință pe scenă, cum a fost cazul Irinei Petrescu, vedeta de cinema în filmul **Valurile Dunării**, realizat de Liviu Ciulei în 1960.

Profesiunea „de bază”: actor de teatru

Toma Caragiu, Florin Piersic, Silvia Popovici, Ion Marinescu, Ștefan Iordache, Victor Rebengiuc, Marin Moraru, Gheorghe Dinică, Dem Rădulescu, Octavian Cotescu, Iurie Dărie, Silviu Stănculescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Mircea Diaconu, Tamara Buciuceanu-Botez, Sebastian Păpaian, Draga Olteanu-Matei, Margareta Pogonat, Valeria Seciu, Alexandru Repan, Ion Besoiu, George Motoi, Mariana Mihut, Carmen Galin, Stela Popescu, Gina Patrichi, Maria Ploae (și sîntem departe de a epuiza lista actorilor foarte buni care fac gloria filmului românesc, cunoscuți și în țară și peste hotare) sînt actori profesioniști în sensul adevărat al cuvîntului. Ei sînt în primul rînd actori de teatru, pentru că măiestria lor s-a for-



Miriam Cuișuș, Melania Ursu, Anton Tauf, Heana Negru și Viorica Mischileia în „Antoniu și Cleopatra” de Shakespeare la Teatrul Național din Cluj-Napoca

Carmen Fânase și Radu Duda, parteneri pe scena Naționalului ieșean





**Costume de epocă și interpreți contemporani:
Vasilica Stamatin, Dorin Andone și Mariana Cioroianu
(Teatrul din Sfîntu-Gheorghe)**

Sînt pentru ca tinerii să joace în film rolurile vîrstei lor, atunci cînd ei sînt cei mai buni pentru acele personaje. Sînt pentru acest lucru, avînd în vedere faptul că în film nu te întîlnești de două ori cu aceeași șansă și, odată pierdută, ea nu mai poate fi recîștigată niciodată. Pe ecran, mai mult decît pe scenă, spectatorii au dreptul să-i vadă pe cei mai buni și cei mai potriviți interpreți. Cu ei rămîn în gînd și în memorie, uneori pentru întreaga viață.

În ultimii ani o pondere deosebită a avut-o filmul cu tineri și pentru tineri. Explorări dintre cele mai diverse au fost întreprinse în universul într-o continuă schimbare al tinerilor, urmîrindu-se cu subtilitate modul lor de integrare în tot ceea ce înseamnă viața contemporană, construcția socialismului în țara noastră, prezența energiilor dezlănțuite ale tinerilor în cele mai variate zone de activitate. Elevi, studenți, tineri muncitori, tehnicieni — în filme de factură diversă, de la cele grave, cu implicații dramatice, la musicaluri. De cele mai multe ori interpreții acestor tineri sînt actori cu emoționantă expresivitate, alteleori, însă, amatori destul de stîngaci, apariții efemere, dispărînd de îndată din memoria noastră.

De pe scenele țării, pe ecranul cinematografului

Și pentru rolurile de tineri ca și pentru altele ar trebui căutați cu mai mult sîrg interpreți și în rîndul altor actori ai țării, nu numai în Capitală. Nu mă refer acum la reprezentanții generațiilor mature, cu toate că eu consider — și nu mă convinge nimeni de contrariul — că filmul nostru a pierdut neavînd-o în nici o distribuție pe Aura Buzescu, pentru a nu o aminti decît pe ea, deși sînt multe nume care pot fi citate, ci la absolenții anilor '80, ce trec pragul tinereții fără ca aparatul de filmat să se fi oprit asupra lor.

Sînt necunoscuți de cinespectatori Mirela Cioabă de la Craiova, Miriam Cuibuș și Marius Bodochi de la Naționalul clujean, Dan Glasu și Cristina Pardanski de la Tirgu-Mureș, Tudor Romeo, Liviu Timuș de la Piatra Neamț, Florin Zăncescu, unul dintre cei mai buni interpreți de la Bacău, Greta Manta și Ana Maria Pislaru de la Brăila, Tiberiu Kovacs, Daniel Vulcu, Mariana Mihu și Dorin Preșcan de la Oradea, Mirela Busuioc de la Pitești, Carmen Tănase de la Iași, Dan Aștilean de la Baia Mare (recent premiat de Revista „Teatrul” pentru un emoționant, convingător și înflăcărat Vasile Lucaciuc, eroul principal din piesa omonimă a lui Dan Tărcilă), Vasilica Stamatin, Bogdan Caragea și Dorin Andone de la secția română a Teatrului de Stat din Sfîntu-Gheorghe, Rodica Baghiu de la Satu Mare, Emil Șerban de la Reșița ș.a.m.d.

Lista este departe de a fi încheiată și nici nu mi-am propus acest lucru, ci doar să amintesc de valori reale ale artei scenice românești, de actori ce

întruchipează convingător și emoționant seara de seara pe cei mai mari și mai reprezentativi eroi ai dramaturgiei naționale și universale, clasice și contemporane, artiști pe lîngă care cineștii au trecut și trec fără să-l observe.

Deplina adevcare

Nu sînt adepta cu orice preț a chi-purilor noi pe ecran, ci pledez pentru găsirea celor mai buni interpreți pentru eroii filmelor noastre, a celor ce pot crea convingător, cu sensibilitate și expresivitate, personajele devenite model de comportament, gînd și ideal de viață pentru mii, zeci de mii, sute de mii de spectatori.

Există un drept firesc al actorului, al celui ce s-a dedicat acestei minunate profesii trup și suflet, de a-și încerca forțele în toate domeniile artei sale și nu consider că distanțele de Capitală sînt o piedică. După cum există și dreptul spectatorilor de a vedea pe ecran pe cei mai potriviți interpreți pentru anumite roluri, mai cu seamă atunci cînd ei există, dar trebuie căutați cu mai multă atenție și răspundere.

Actorii noștri sînt în primul rînd scenei, și este, normal acest lucru, scena însemnînd — după cum am mai arătat — legătura permanentă cu publicul, dăruirea și arderea zi de zi pe altarul artei, menținerea tonusului și desăvîrșirea măiestriei, dar ei îmbogățesc arta cinematografică cu acea capacitate extraordinară de a descoperi nuanțe nebanuite în psihologia unui personaj, dînd expresie exterioră sugestivă și exactă eroilor, așa cum numai un profesionist o știe.

Găsirea celor mai buni interpreți pentru un film este artă și știință în același timp, calități certe ale unui regizor, legate mai mult decît oricare altele, însă, și de respectul față de public, față de dreptul spectatorului de a vedea desăvîrșirea ca rezultat al conlucrării tuturor factorilor componenți ai artei cinematografice: arta regizorului, a operatorului, dar și pe aceea a actorului, acesta din urmă fiind cel ce mijlocește impresiile, cel ce rămîne legat pentru totdeauna de eroii îndrăgiți, cel păstrat în memorie.

Ileana BERLOGEA

Marian Rilea cumpănind verbul caragialean (Teatrul Mic)



Prima șarjă

Pe genericele filmelor românești de lung metraj din anii '80 figurează aproape două sute de nume de scenariști. Cifra în sine poate că nu spune prea multe. Dar dacă o raportăm la numărul regizorilor de pe generice, la numărul filmelor realizate și dacă ținem seama de faptul că în acest interval unii dintre scenariști au semnat chiar câte 5—6—7 scenarii, vom înțelege imediat că la acest capitol cinematografic mereu „la ordinea zilei”, al scenariului, se încearcă permanent formule noi, se caută într-una. În principiu este foarte bine. Teoretic, desigur, fiecare „nou venit” în scenaristica de film — și tabloul anilor '80 cuprinde zeci de nou veniți! — poate însemna o descoperire (au și fost astfel de descoperiri, de-a lungul anilor, în istoria filmului românesc, iar toți scenariștii importanți pe care-i avem astăzi — ca să recurgem și la argumentul suprem — au fost și ei debutanți odată). Dar, pe de altă parte, multe dintre numele care au apărut în acest interval s-au pierdut pe drum, au rămas prezente, mai mult sau mai puțin accidentale, pe generice și — astfel privity lucrurile — „inflația” de scenariști este de natură să pună pe gânduri. Știind, în linii mari, cam cîți scenariști au contribuit (într-un fel sau altul) la constituirea repertoriului de filme originale al anilor '80, să vedem pe ce s-a bazat, efectiv, cinematografia noastră în perioada de referință. Să aducem în discuție, așadar, „frontul creator”.

Baza au constituit-o, și în anii '80, scenariștii consacrați ai cinematografiei naționale, de numele cărora se leagă principalele momente ale devenirii filmului românesc dinspre ieri spre azi. Scenariști precum Titus Popovici, D. R. Popescu, Petre Sălcudeanu, Ioan Grigorescu sau Malvina Urșianu (nu numai pentru a aduce în discuție și cazul „regizorilor-scenariști”) au continuat și în anii '80 să ofere cinematografiei naționale premisele unor filme de reală și mare valoare ideatică și estetică, scenarii puternice și adevărate, menite să le susțină opera și să ne consolideze certitudinea că există, în cinematografia românească, pilonii unui front creator puternic și în ceea ce privește scenariul de film. Este de ajuns, deocamdată, să numim câteva dintre scenariile cineaștilor amintiți, „piese de rezistență” în scenaristica deceniului 9: *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, *Mireasa din tren*, *Blestemul pământului*, *blestemul iubirii*, *Dulos Anastasia trecea*, *O lacrimă de fată*, *Mondo umano* — ca să începem cu primii ani ai retrospectivei noastre —, apoi *Fructe de pădure*, *Pe malul stîng al Dunării albastre*, *Horea*, *Secretul lui Bachus*, *O lumină la eta-*

**Scriitori
de renume
și ziariști
atrași de cinema.
200 de nume
în 10 ani.
Filmul
are nevoie
de
o cît mai inspirată
profesionalitate
și în materie
de scenariu.
Să i-o oferim!**

jul zece, *Ziua „Z”*, *Fapt divers*, *întunecare*, *Noi*, cel din linia întâi, *Trenul de aur*, *Figuranții*, *Nelu*. Ne-am îngăduit, la finele acestor considerații de ansamblu, să întocmim cîteva „cărți de vizită” separate, citorva autori. Alți scenariști de frunte ai cinematografiei noastre ar fi meritat, desigur, portrete aparte, pe care doar rigorile spațiului tipografic nu le îngăduie. Să vedem, totuși, pe cine s-a mai bazat, tot cu precădere, cinematografia națională în anii '80. Aș aminti, înainte de toate, filmele „de autor” ale lui Mircea Daneliuc, înscrise — în perioada la care ne referim — între *Proba de microfon* și *Iacob* realizate după scenarii de mare acuitate a observației realiste, cu incitante deschideri spre simbol, fie că este vorba despre prospecții în realitatea imediată, fie că este vorba despre ecranizări sau adaptări libere, acestea fiind direcțiile principale de acțiune ale cineaștilui. S-a mai bazat, filmul românesc, pe priceperea scenaristică a unui scriitor talentat și prolific precum Eugen Barbu, autor — în colaborare cu Nicolae Paul Mihail — al unui serial, cu mare priză la public, ale cărui episoade (șase) au fost presărate aproape pe întreg parcursul deceniului, inițiator — tot în colaborare — al altui serial de epocă,

**După un scenariu de Titus Popovici
(Horea în regia lui Mircea Mureșan —
cu Radu Beligan și Ovidiu Iuliu Moldovan)**



Poetul „Ingerilor tristi”

Incepută sub semnul comediei, cu un sfert de veac în urmă, cariera scenaristică a dramaturgului și prozatorului Dumitru Radu Popescu a patruns, odată cu anii '80, în zodia „Ingerilor tristi”, prelund, de fapt, motive fundamentale din teatrul scrisorului, conferind creațiilor cinematografice care au urmat tonalități grave, incitante subtexte moral-filosofice. Motivul dramaturgic al „Ingerilor tristi”, ca și acela scenaristic al „Fruitelor de pădure” revin obsedant în scrierile pentru film ale autorului, însoțite de acea atitudine proprie combustiei etice, însăși rațiunea de a fi (pe ecran și în conștiința privitorilor) a scenariilor și a personajelor, în viziuni regizorale distincte — printre regizorii cu care a colaborat scenaristul în anii '80 numărându-se Alexandru Tatos, Lucian Bratu, Dan Pita George Cornea, Lucian Mardare, Dorin Mircea Doroftei —, personajele lui D. R. Popescu dobândesc percutanța unor simboluri. Așa s-au petrecut lucrurile cu Carolina, Mihai și Filimon, „Ingerii tristi” ai Miresei din tren, cu „Baronul” din Zbor planat, cu Anastasia, eroina filmului care-i poartă numele, așa s-au petrecut lucrurile cu Petru și Savu din Căruța cu mere, cu Amalia din Fructe de pădure, cu Nelu din filmul care — din nou — poartă numele eroului principal, așa se petrec lucrurile și în ultimul film după D.R.P. Critica a evidențiat nu o dată trăsăturile atât de distincte ale scrisului pentru film (și nu numai pentru film) practicat de D. R. Popescu: predilecția spre spectaculos și insolit, o narațiune densă, bogată în întâmplări, în neprevăzut, și, neapărat, în miezul narațiunii realiste de viață — un nucleu poetic, care constituie și simburile simbolice ale personajelor sale. D. R. Popescu a avertizat asupra riscurilor plutirii indifferente prin viață în Mireasa din tren, a vrut să vorbească despre frământata diversitate tipologică din universul unui mare șantier în Zbor planat, a regăsit destinul Antigonei în povestea tragică a învățătoarei de țară din Dulos Anastasia trecea, a adus spre ecran existente pure cu perenitatea și aroma Fruitelor de pădure, a abordat în Nelu tema copilăriei ultragiante. Personajele lui D. R. Popescu, acelea cărora li se datorează, de fapt, filmele sale, sînt fărîme de vis, simboluri ale candorii, ale purității, ale dorului de adevăr. Simboluri ale setei de adevăr.

acum, către finele deceniului. Scenarist „de bază”, care a contribuit, de asemenea, cu timbru personal, la consolidarea unui capitol important al cinematografiei noastre, acela al ecranizărilor. S-a mai bazat, filmul românesc, pe capacitatea de invenție a unui creator de farmec precum Ion Popescu Gopo, care și-a îmbogățit filmografia cu multe titluri noi, lăsându-ne în continuare impresia că scenariile sale — ingenioase, savuroase, cu analogii și translații surprinzătoare — sînt totuși „prea mici pentru un regizor atât de mare”. S-a mai bazat filmul românesc, pe pofta tot mai mare de cinematograf a unor scriitori foarte personali, precum Fănuș

creator, prin abordarea, din diferite unghiuri sentimentale și psihologice, îndeosebi a universului tînar, pe gama dintre **Unde ești copilărie?**, **Promisiuni** și **Zimbet de soare**, sau pe Mihai Oprea, al cărui nume s-a aflat mereu pe generice felurite, sau în tandem cu Aurora Icsari, tandem reprezentînd garanții de profesionalism și valoare. Un profesionist al scenariului poate fi considerat, prin bogata experiență acumulată, și Francisc Munteanu, al cărui nume a apărut — dacă am numărat bine, dar s-ar putea să mă înșel în minus — pe șase dintre scenariile acestor ani '80, în filme regizate de el sau de confracți, investite cu tonalități sentimentale, nu o dată,



Laitmotivul operei lui D.R. Popescu:
simbolul candorii ultragiante (*Dulos Anastasia trecea*,
regia: Alexandru Tatos, cu Amza Pellea și Anda Onesa)

Neagu și Ion Băieșu, din creația cărora **Lișca** și — respectiv — **Miracolul** rămîn „piesele” cele mai reprezentative, deși atracția comediei și a lirismului a funcționat și ea cu rezultate notabile, dacă ar fi să amintim numai **Sosesc păsările călătoare** și — respectiv — **De ce are vulpea coadă**. S-a mai bazat filmul românesc, pe aportul principal și practic important, al unor scenariști de profesie precum Dumitru Carabăț — ale cărui scenarii, de riguroasă construcție, fie ele **Vulcanul stins**, **Acasă sau întoarcere** și mai privește o dată au vădit, ca și altădată, o stăpînire exemplară a profesiei —; pe Vasilica Istrate — devenită scenarista regizoarei Elisabeta Bostan, îngaduindu-i acesteia lărgirea și prîmirea permanentă a limbajului

de mare atractivitate. S-a mai bazat, filmul românesc, pe nervul publicistic și pe orizontul angajat al poetului-ziarist Nicolae Dragoș, cărui a se datorează cele mai reprezentative filme de montaj ale perioadei noastre de referință, filme consacrate devenirii României în cei mai prodigioși ani ai istoriei sale.

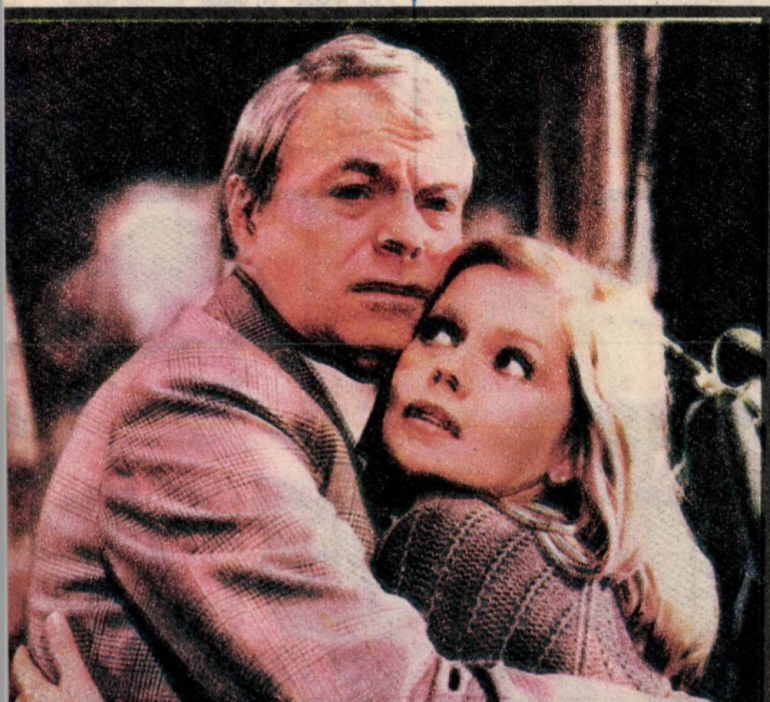
Si alți scriitori reprezentativi ai prezentului au fost aproape de cinematograf în acești ani, punîndu-și pe ceea ce filmele realizate. George Macovescu rămîne autorul unui scenariu-unicat, pentru un film-unicat (semnat de Iulian Mihai), **Lumina palidă a durerii**, o esențializare origi-

nală, percutantă, a spiritului unui timp revolut. Mihnea Gheorghiu și-a continuat demersul epopeic, prin scenariul cu ample reverberații patriotice **Burebista**. Horia Pătrașcu a rămas fidel cinematografului, înscriind-și numele pe câteva dintre filmele deceniului. Dinu Săraru și-a continuat „clipa” cinematografică, prin transpuneri ale prozei sale de mare vigoare realistă. „Dragostea și revoluția”, „Niște țărani”: Mircea Radu Iacoban, deasemenea, și-a continuat demersurile scenaristice, valorificându-și înzestrarea dramaturgică în câteva rinduri, — de la **Escapada** și comedia satirică **Am o idee** — până la recentul **Stol de cocori**. Constant, Nicolae Țic

dău (cu **Orele 11**), Tudor Popescu (cu o **Clipă de răgaz**), Ioana Postelnicu și Sidonia Drăgușanu (cu romane de largă audiență). Cu romanul său **Semnul șarpelui** a venit spre cinematograful și scriitorul Mircea Micu; fideli artei a șaptea au rămas Suto Andras și Aurel Mihale, Ion Brad (cu o frecvență, din păcate, prea rară) și Alexandru Brad, Ion Bucheru, Radu F. Alexandru (prin creații de certă valoare printre care scenariul pentru **La capătul liniei**) și Ștefan Iureș, Rodica Padina și Eva Sirbu, Petre Luscalov și Al. Struțeanu, Octavian Sava și Alecu Popovici. Au venit spre cinematograful Grigore Zanc (pe care, după adaptarea romanului său „Cădere liberă” în

2. Vocația cinematografului

Reputația de „cel mai prolific” talent scenaristic al cinematografului național, Titus Popovici o are de mult, încă din anii în care „meseria de scenarist” era apanajul unui grup foarte restrâns de autori, încă din perioada lansării filmului românesc pe orbite internaționale. Cinematografia (și scenaristica!) noastră îi datorează lui Titus Popovici nu numai un număr însemnat de scenarii pentru filme capitale, dintre acelea care au impus în conștiința spectatorilor din țară și în conștiința lumii forța de gând și de acțiune a cinematografului autohton, ci îi datorează însăși „lecția scenariului”. Nu știu dacă Titus Popovici are vocație profesională și, chiar dacă o are, nu și-a prea manifestat-o, nici în film, nici în viață. În schimb, fiecare scenariu al său este un eminent profesor de cinema. S-ar părea că nici nu este atât de greu să ne explicăm cum a izbutit, foarte de timpuriu, autorul să descopere tainele „rețelei” scenaristice: a dat ideii ce este al ideii, emoției ce este al emoției, spectacolului ce este al spectacolului, publicului ce este al publicului, prezentului ce este al prezentului, posterității ce este al posterității și așa mai departe. De aici încolo urma o operație la fel de „simplă”: dozajul (care, cum s-a demonstrat nu o dată, nepăstrat, poate strica tot). Să nu abuzăm, însă, de argumente farmaceutice: Titus Popovici are în „rețetarul” creator al personalității sale scriitoricești, în cultul pentru valorile morale fundamentale — bastonul de mareșal al „vocației de scenarist”. Cum și-a exercitat această vocație în anii '80? La fel ca întotdeauna, cum a învățat s-o facă, cum ne-a învățat atât de bine s-o facem. A cercetat cu aceeași rigoare și pasiune istoria, extrăgând substanța unui scenariu de intens dramatism, cu puternică vibrație patriotică și cu necesare învățăminte politice, morale și filosofice, scenariul pentru filmul **Horea**. A mai poposit o dată — cum o mai făcuse — în epoca de la hotar de ere sociale a anului 1944, asigurându-și premisele unei narațiuni cinematografice cu pregnante însemne dramatice, eroice, spectaculare și cu prețioasă încărcătură emoțional-educativă. **Nol, cel din linia întâi**. A abilitat un gen cinematografic important, dar inconsecvent practicat de filmul românesc, satira, prin scenariile pentru **Secretul lui Bachus** și **Secretul lui Nemesis**, valorificându-și din nou disponibilitățile civice și refuzând ritos, cum a făcut-o întotdeauna, imposura, incompetența, nemernicia, matrapaziciurile și abandonurile morale. Cel mai versat dintre regizorii noștri de comedie, Geo Saizescu, s-a orientat spre Titus Popovici. Și, deloc întâmplător, anii '80 au marcat întoarcerea la Titus Popovici a „fiului risipitor” Sergiu Nicolaescu, la o colaborare fructuoasă, datînd încă din anii începuturilor sale. Rezultatul? Prestigiosul **Nol, cel din linia întâi**.



Paul Everac, dramaturgul, dar și scenaristul
(*O lebedă, iarna regia Mircea Mureșan*
cu Octavian Cotescu și Rodica Mureșan)

și-a îmbogățit filmografia cu noi scenarii din actualitate. Un câștig de esență pentru cinematografia noastră a fost prilejuit de atragerea, în rîndurile scenariștilor, a unui prozator precum Augustin Buzura, întâi prin translaarea romanului de referință **Orgoli**, apoi printr-o adaptare exemplară de proză clasică, **Pădureanca**. Au rămas, au venit sau au revenit în perimetrul scenaristic scriitorii precum Paul Everac (**O lebedă, iarna** și **Există Joi**), Corneliiu Leu (**Casa dintre cîmpuri**), Dumitru Solomon (cu tentativa incitantă a adaptării piesei camilpetresciene **Mitică Popescu**, dar și cu alte tentative ale „scenaristului de profesie”), Rodica Ojog-Brașoveanu (în zona filmului polițist), Vasile Băran (cu o **Vară sentimentală**), Platon Par-

filmul **Probleme personale**, ne-am bucura să-l reîntîlnim pe generice de film), Romulus Lal (cu **Cale liberă**), Tudor Băran (cu **Destine romantice**), Fl. N. Năstase, George Anania, Petre Gheimeș și alții, mulți alții. Au fost atrași de cinematograful tot mai mult ziarist, faptul în sine constituind semnul unei tot mai strînse relații dintre film și viață. Pe lingă „argumentul” unui Mihai Stoian — consacrat în scenaristica de film prin contribuții mai vechi sau mai noi — să amintim, dintre argumentele anilor '80, scenariile semnate de Nicolae Cristache (cu dezvoltat spirit civic), Ilie Tănăsache, Mircea Herivan, Liviu Timbus, Aristide Butunoiu, Sanda Faur, Melania

Spectacolul

3. vieții

Scenaristul Ioan Grigorescu reprezintă o direcție aparte în dramaturgia cinematografică. El aduce cu sine, în scenariile sale, mobilitatea și farmecul reporterului, ritmurile de gând ale ziaristului, încorporând în pagina cinematografică observații de viață pertinente, din „spectacolul lumii”, ca și din „faptul divers” petrecut în imediata apropiere. Scenariile lui Ioan Grigorescu au, toate, suspense, nici nu se poate altfel, ele sînt „felii de viață”, iar viața, cum altă de bine se știe, își are mereu suspense-urile ei. **Mondo umano**, filmul de montaj pe care Ioan Grigorescu îl realiza în 1981, rămîne unul dintre filmele reprezentative ale genului, păstrindu-și nealterată peste ani, actualitatea meditației lucide și responsabile, profunde, privitoare la destinele planetei noastre albastre, la condiția umană în general. Spectacolul lumii dobîndește, într-un astfel de film-martor, caratele adevărului de viață. Din acest divers, infinit și — nu o dată — copleșitor „spectacol al lumii”, scenaristul a mai decupat, în anii '80, alte și alte secvențe menite să-l reprezinte, să-l definească. În **Un echipaj pentru Singapore** (regia: Nicu Stan) scenaristul a propus ecranului o poveste petrecută pe oceanele lumii. În **Ringul** (prilej pentru un film de suspense semnat — parcă nici nu se putea altfel — de Sergiu Nicolaescu), scenaristul derulează o istorie petrecută aievea, pe drumuri europene, în anii celui de al doilea război mondial, stabilind, totodată, analogii, relații, disjunctii cu vremuri contemporane, încercînd să valorifice lecțiile istoriei. De la întîmplări de viață petrecute în realitate, tot în anii celui de al doilea război mondial, porneste și scenariul coproducției româno-poloneze **Trenul de aur**, un film cu suspense-uri atât de „reale” (evocînd fapte întîmplătoare) încît par de-a dreptul „inventate”. Între timp, scenaristul propusese (tot lui Sergiu Nicolaescu), în **Ziua „Z”**, reportajul unei zile istorice, ziua de 23 August 1944, cinematografia noastră realizînd astfel un important film consacrat evenimentelor cruciale de la hotăr de ere sociale. Din imediata apropiere a actualității sociale, în **Fapt divers**, scenaristul a extras o poveste „mică”, dar bogată în semnificații, inspirată din munca de fiecare zi a tipografilor, aducînd astfel omagii reporterului, celor care pun în pagini de ziar, viața. Demonstrația scenariilor lui Ioan Grigorescu este simplă: de la „spectacolul lumii” la „faptul divers” și — mai ales — de la „faptul divers” la „spectacolul lumii” nu este decît un pas.

Chiriacescu, Dumitru Buznea, Mihai Visoiu, Dumitru Titus Popa, și alții, făcînd și precizarea că scenariul n-a rămas închis între pereții Capitalei, permițîndu-se astfel accesul la film al unor autori cu aptitudini (și fără) din multe zone ale țării. A ajuns astfel la film, medicul timișorean Horia Nicolae Murgu (derulîndu-și, în **Convoiul**, proprii experiențe de viață); prozatorul și publicistul constanten Constantin Novac (cu experiențe marinărești), Paul Eugen Banciu i-a prilejuit regizorului Adrian Petringenaru **Femele din Ursă Mare**, pe această „scală” existînd posibilitatea unor alte descoperiri de perspectivă cu condiția — firească — a unei prospecții atente, a unei selecții riguroase și a unei exigente nesovăitoare.

Dintre experiențele scenaristice particulare ale anilor '80 ar fi de menționat „însurubarea” în cinematograful a unui autor cu bogată experiență în învățămînt, George Șovu, care a oferit cinematografilor — și implicit spectatorilor — narațiuni tineresti, prilejuri pentru filme cu răsător succes de

nești de alte profesii precum inginerul Anușavan Salamanian, profesorul operator Costache Ciubotaru, operatorul Marian Iordache (caruia după scenariul la **Sfîrșitul nopții**, nu putem decît să-i regretăm absența de pe generic ca scenarist).

Și ajungem, iată, la capitolul complex al regizorilor-scenariști. Despre cîteva creații de excepție am amintit, în aceeași ordine de idei, a unor filme-eveniment, sînt de menționat aptitudinile scenaristice deosebite dovedite de regizori precum Stere Gulea (cu performanța deceniului numită **Moromeții**), Dan Pița (cel mai elocvent exemplu rămînd **Pas în dol**), Serban Marinescu (cu ecranizarea de excepție **Domnișoara Aurica** și **Cel care plîdește cu viața**), Nicolae Mărgineanu (de la **Luchian** la **Întoarcerea din Iad** și mai departe), Alexa Visarion (de asemenea foarte inspirat în ecranizări, **Înghițitorul de săbi** și **Năpasta** constituind principalele argumente), Alexandru Tatos (cu profesiunea de credință numită **Secvențe**) și cu „arma secretă” din **Secretul ar-**



Poetul dă tonul liric **Falansterului**: Nicolae Dragos
semnînd alături de Florin Avramescu,
scenariul filmului regizat de Savel Stiopul
(interpreți: Adrian Pintea și Mihai Badiu)

public semnate de Nicolae Corjos (**Declarație de dragoste** și **Liceenii**). Ar mai fi de menționat calitica scenariistică „din mers” a unui autor precum Radu Aneste Petrescu (cu teme și motive predilecte precum acelea evidențiate de **Țăpîrîrî și O vară cu Mara**, cu incursiuni în genul polițist etc.), lansarea unor actori-scenariști precum Draga Olteanu-Matei (preocupată îndeosebi de adaptări pentru ecran a unor opere literare clasice, de Mihail Sadoveanu, de Vasile Alecsandri), Mircea Diaconu (care s-ar putea să ne mai rezerve surprize) sau Mihail Stan. Să consemnăm scenariile polițiste semnate de Constantin Voievozeanu, de Chiril Tricolici, precum și contribuțiile scenaristice ale unor ci-

mel... secrete. Cu bune rezultate artistice s-au apropiat de scenaristică și regizori precum Andrei Blaier (**Rideți ca-n viață** ori recenta **Vacanța cea mare**), Constantin Vaeni (care a izbutit scenariile deloc ușoare, după literatura lui Marin Preda), Anghel Mora (care este, neîndoios, și scriitor), Iulian Mihu, Sergiu Nicolaescu, Adrian Petringenaru, Tudor Marăscu, Mircea Mureșan, lista regizorilor-scenariști (mai ales co-scenariști) fiind însă mult mai lungă, greu de epuizat în cîteva rînduri: Cristiana Nicolae, Gheorghe Naghi, Nicolae Corjos, Nicu Stan, Mircea Drăgan, Alexandru Boiangiu, Ioan Cărmăzan, Mircea Moldovan, Horea Popescu, Constantin Păun, Doru Matei și așa mai de-



Malvina Urșianu semnează scenariul și regia impresionantului spectacol cinematografic *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* (cu Eugenia Bosinceanu și George Motoi)

parte, pînă la Dan Marcoci de pildă, care semnează, împreună cu doi scenariști consacrați (și foarte diferiți stilistic), Ion Băieșu și Nicolae Țic, scenariul unui film regizat de un confrate de breaslă.

S-ar cuveni, desigur, să luăm în discuție, separat, ecranizările, care au constituit, ca și în alte decenii, un important „punct de forță” al filmului național. S-ar cuveni să insistăm asupra biografiei filmelor inspirate din actualitate, cu reale creații de vîrf în

anii '80, dar și cu stereotipii, cu abordări periferice ale cotidianului socialist. S-ar cuveni multe considerații, a fost o perioadă bogată în evoluția cinematografiei naționale, din care pot fi extrase prețioase învățăminte pentru viitor. Las învățămintele pe seama cineaștilor, concluziile pe seama cititorilor-spectatori. Și mai las loc citorva „cărți de vizită” reprezentative pentru scenaristica anilor '80.

Călin CĂLIMAN

Valorificînd cinematograful o lecție a istoriei: Ioan Grigorescu (Ringul regizat și interpretat de Sergiu Nicolaescu aici alături de Marin Moraru și Letizia Gabrielli)



4. Surîsul Giocondei

Prin „cinematograful de autor” pe care-l cultivă cu obstinatie și îndrăgire încă de la primul său film (asta se întimplă cu 22 de ani în urmă), Malvina Urșianu este o prezență distinctă în peisajul creației originale. Exigența față de sine, față de filmele menite să-i reprezinte crezul civic și artistic, regizoarea-scenarist și-a îmbogățit filmografia, în anii '80, cu cinci titluri, continuări firești și organice ale demersului artistic anterior. Cu îngăduința cititorului, îi reproducem aici cîteva mărturisiri de crez artistic: „Aș îndrăzni să spun, după o lungă experiență cinematografică, mai lungă decît o arată scurta mea filmografie, că cel mai important lucru în scrierea unui scenariu, ca și în realizarea unui film, este emoția. Sentimentul grav cu care trebuie să te apropii de el. Cu sufletul plin ca un stup și nu gol ca o scoică, cu sentimentul că dacă nu comunicîi acest prea plin sufletesc, viața ta nu mai are rost. Ce cred ceilalți e mai puțin important. Dar tu, scenarist sau regizor care realizezi un film, trebuie să ai acest sentiment.” În cinematograful de autor pe care-l practică, Malvina Urșianu se exprimă pe sine încă din faza înscrierii gîndurilor și personajelor pe fire narative, la capătul unor elaborări ideatice și stilistice minuțioase, prin încorporarea unor experiențe de viață sau „istorii trăite”. „Literatura” filmelor îi aparține. Psihologia personajelor îi este familiară. De aici, o primă și necesară concluzie: cinematograful pe care îl cultivă o reprezintă integral, ca fel de a vedea viața, ca fel de a vedea literatura, ca fel de a vedea cinematograful. Mai mult: ca fel de a se vedea pe sine și ca fel de a ne vedea pe noi, spectatorii. Ne ajută tot regizoarea: „Un regizor, ca orice artist, are biografia sa spirituală și nu numai. În ceea ce mă privește, probabil că nu m-am eliberat de obsesia unor experiențe spirituale care mi-au marcat adolescența. Observați filmografia foarte multor realizatori de filme și veți găsi același lucru: analiza unui sentiment sau a unei stări pe mereu alte fete din mereu alte unghieri”. În *Uniiște din adîncuri* erau anii care prevesteau acțiunea *Seratel*, în *Pe malul stîng al Dunării albastre*, „serata” era privită cu ochii unei fetei. Peste ani, într-un context social aflat în convulsii ale prîmînirii, personajele se întîlneau în *Figuranții*. „Gioconda fără suris” din *O lumină la etajul zece* re-învăța să trăiască în climatul de renaștere națională inaugurat de Congresul al IX-lea al partidului. Iar în filmul „cap de operă”, al Malvinei Urșianu *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, de la începutul anilor '80, profesiunea de credință a „autorului total” se contopea cu o altă experiență totală: experiența istoriei, într-un film nepereche. Scenariile și filmele Malvinei Urșianu din acest permanent dialog cu sine însăși, cu timpul, cu viața? Niște scenarii, niște filme deloc surprizătoare, dar prin care întrevădem surîsul Giocondei...

5. Unitate și diversitate

Dintre scriitorii care s-au dedicat de timpuriu cinematografului, Petre Sălcudeanu a acumulat, prin timp, cea mai diversă experiență scenaristică. Filmografia sa, cu rădăcini îndepărtate în timp, o dovedește din plin, reunind pelicule foarte variate, de inspirație istorică și contemporană, adaptări cinematografice ale unor mari lucrări literare. Scenariile din anii '80 confirmă și întăresc această apreciere de ansamblu. La capătul unei teme începe și complexe documentari, Petre Sălcudeanu propunea cinematografului noastre, în urmă cu nouă ani, două scenarii istorice de anvergură, dedicate momentului revoluționar de la 1848: **La răscrucea marilor turtuni** (cu un portret în aqua forte al lui Nicolae Bălcescu) și **Munții în flăcări** (cu accente pe puternica personalitate a lui Avram Iancu). Aceste filme regizate de Mircea Moldovan, strâng în ele, deopotrivă, culoare de epocă și vibrație patriotică, conflicte reieșite din spiritul și convulsiile timpului, personaje exponențiale. O altă experiență esențială a scenaristului, în acești ani '80, avea să fie reprezentată de scenariul pentru filmul **O crimă de față**. De data aceasta pe teritoriile filmului inspirat de actualitate, Petre Sălcudeanu izbutea un scenariu exemplar prin intensitatea dezbaterii etice propuse, prin veridicitatea prospecțiilor psihologice, prin ținută civică și morală. Incursiunile în realitate care au urmat aveau să dobândească accente polistice în scenariul **Lovind o pasăre de pradă**, și accente comice în **Primăvara bobocilor**, reușind să detalieze și o psihologie specifică adolescenței în **Prea cald pentru luna mai**. Foarte diverse, iată, cu personaje istorice din lumea îndepărtată în timp a unui Nicolae Bălcescu, a unui Avram Iancu, cu personaje actuale din lumea unui sat ardelean, cu tinerii din zilele noastre, în ambianța de gind și de fapt a prezentului imediat, scenariile lui Petre Sălcudeanu au ca „numitor comun” o atitudine civică și artistică de înaltă ținută profesională. Dacă adăugăm la toate acestea și bogata experiență de „ecranizator” a scenaristului — materializată cu strălucire în scenariul **Întunecare**, după Cezar Petrescu — vom avea în față portretul unui autor cinematografic de mare complexitate, foarte bun cunoscător al „profesiei de scenarist”. Cercetînd pentru acest grupaj genericele anilor '80, un fapt iese din comun. Am întîlnit, cum spuneam, aproape două sute de nume de scenariști, dar n-am întîlnit decît un nume de „dialoghist”. Acesta — deloc întîmplător — este al lui Petre Sălcudeanu, pe genericul filmului **Întoarcea din Iad** de Nicolae Mărgineanu. Mai este nevoie de comentarii?

Grupaj realizat de
Călin CĂLIMAN

Personaj și povestire

O imagine a cinematografului românesc la scara unui nou deceniu nu va putea trece peste punctele de interes dramaturgic, cu atât mai puțin peste elementele principale ale scenariului: personajul și structura narațiunii, respectiv relația dintre acestea. În funcție de factura personajului, povestirea își pliază propria formulă, se înmădiază, se rupe ori se divide într-o revărsare de fragmente scindate apoi reunite în perspectiva unei omogenizări firești, acceptate de privitorul capabil să guste și acest spectacol, deloc oarecare.

După cum se scrie povestirea, se relevă și personajul, și vom căuta să exemplificăm această interdependență în cazul unor filme ale anilor '80, nu întîmplător majoritatea purtînd semnătura cineaștilor afirmați în deceniul anterior, acum în plină maturitate creatoare. Cronologia va reprezenta și ea un reper de direcționare a privirii critice. Motivul itinerant al povestirilor ce-și mută personajele din loc în loc, pe firul uneia și celeiași „excursii” tematice apare în două dintre creațiile unor regizori încă tineri: Mircea Daneliuc și Dan Pița. **Croaziera** (1981) pornește la drum cu un grup în concurs, făcînd portretul general al stării de competiție, din unghiul organizatoric. Preocupată de sine, narațiunea se revărsă peste personaje, pare că nu le acordă importanță, așa cum se întîmplă în **Concurs** (1982), film în care Dan Pița folosește doar pretextul itinerării silvane, ca să propună o alegorie, operînd sondeaje în colectivitatea astfel descoperită, bogată în individualități. Narațiunea are aici forța de a ieși din propria matcă spre a construi personajul unei

aspirații, avînd un lucid purtător de semnificație morală în tînărul muncitor, component al grupului, (interpretat de Claudiu Bleont).

Meditația în istorie

Personajul istoric este de obicei recunoscut prin puterea de a se implica și de a acționa în momente hotărîtoare.

Cîteva filme sugerează un scenariu adiacent, pretextul „istoric” devenind unul narativ, fertil în a adînci drumul personalității istorice și a-i da rezonanță dincolo de faptele evocate. Atitudinile regizorale atestă capacități stilistice noi în peisajul genului. **Horea** (1984) — regizor: Mircea Mureșan — este scris de Titus Popovici într-o manieră asemănătoare, prin „mobilitatea” epicului, cu **Atunci l-am condamnat pe toți la moarte** (Sergiu Nicolaescu). Natura histroică a lui Ipu (Amza Pellea) nu îi este proprie lui Horea, (Ovidiu Iuliu Moldovan) personaj de ținută impunătoare; dar tocmai spre a-i reliefa dimensiunea grandioasă și a-i sublinia conștiința tragică, i se aduce ca antagonist un as al strategiei diplomatice, pe contele Jancovich (Radu Beligan). Moartea iminentă a contelui bolnav, conferă un anumit prag existențial dialogului tensionat dintre cei doi reprezentînd puteri și interese diferite. Rolul exponențial al lui Horea este marcat de narațiunea ce se rotește după gestul său de implicare tragică în destinul românilor și al patriei, fixînd în felul acesta un reper fundamental în raport cu clătînarea grotescă a stăpînirii austro-ungare, surprinsă de film într-un moment disperat, temperat de viziunea unui muribund (Jancovich).

Acțiunea mozaică (Vulcanul stîns de Dumitru Carabăț și George Cornea cu Ruxandra Buceanu și Adrian Pintea)



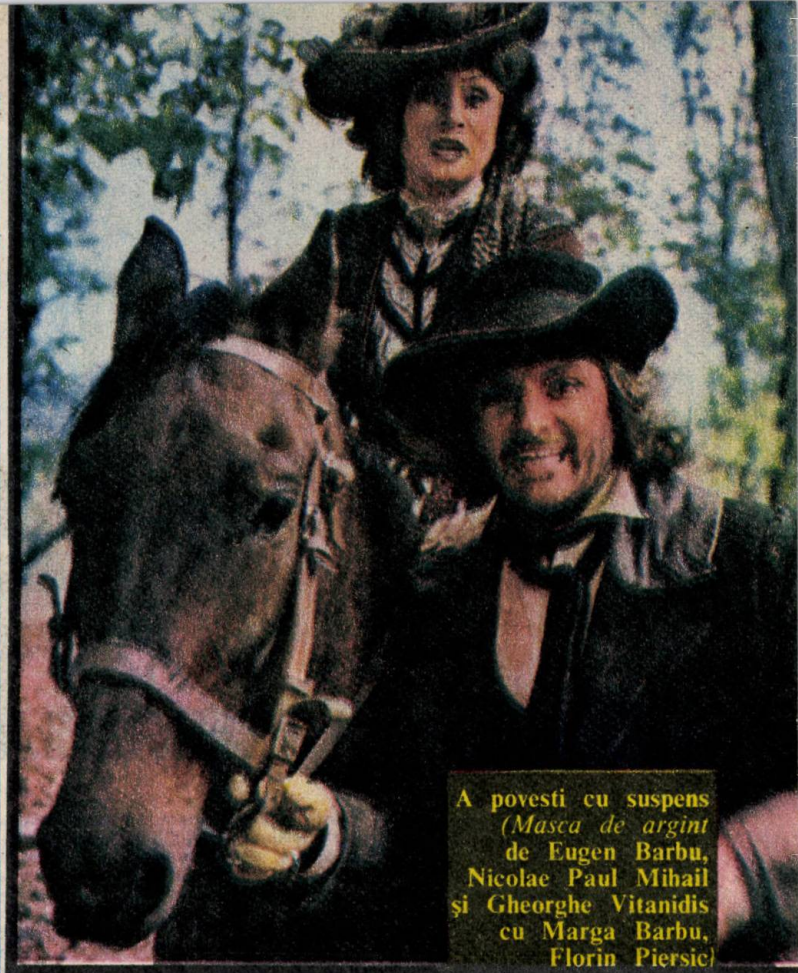
Articulația narativă e menită să adâncească meditația sub semnul tragicului asumat ca manifestare firească, racordată la resorturile istoriei. Accente inedite în portretele unor luptători pentru dreptate socială găsim și în evocarea haiducului Pantelimon, realizată de Dan Pița în **Dreptate în lanțuri** (1984), unde de asemenea, ludicul și grotescul se interferează cu o formulă sociologică, de prelucrare din mers a materialului.

Coperți narative

Vechea formulă a copertării narațiunii prin cadre sau secvențe la care, revenindu-se, urmărim un ocol explicativ, o vom întâlni în mai multe filme realizate în cei zece ani luați aici în considerație. Dumitru Carabă, unul din scenariștii „scientizatori” ai discursului de imagini, preocupat de elaborări minuțioase, însă percutate în ordinea semnificației, folosește procedeul în **Întoarce-te și mai privește o dată** (1982, regia Dinu Tănase) dar și în **Vulcanul stins** (1987 r. George Cornea). Ultimul este admirabil orchestrat, deși se simte foarfece monteurului dramaturgic, într-o disponibilitate riscind să devină manieristă și pedantă (de unde, uneori, impresia de artificialitate, în ciuda perfecțiunii tonurilor, a exactității racordurilor, a infrastructurii prin al cărei mozaic se recompune, în dimensiunea ei reală, existența unui om dispărut absurd, în urma unei mușcături veninoase de viperă).

Coperți propriu-zise sînt începutul și sfîrșitul din **Moara lui Călfar** (1984), filmul de debut al lui Șerban Marinescu, și din **Promisiuni** (1985), scris de Vasilica Istrate și regizat de Elisabeta Bostan. În primul, pornim pe urmele personajului ca într-o snoavă, spre a realiza amplitudinea morală a unei vieți risipite sub spectrul înăvuirii. Povestirea își poartă personajul pînă la autodistrugerea „paremiologică” a acestuia, cineastul păstrînd cu inspirație tonul obiectiv și distanță față de evenimente, într-o demonstrație de virtuoz. Al doilea titlu nu „explică” în aparență decît o „promisiune”, și pornește de la un gest aproape disperat al unei fetei, de a azvîrli ghitara, o fetiță scoasă din sîrte din pricina încă neștiute, pe care autoarea le va decela, treptat, cu tactu-i binecunoscut. Nu înțelegem ce anume a adus-o pe fetița într-o asemenea situație, însă cînd filmul se termină și cînd se revine la cadrul generic, emoția ne subjugă, într-o accentuată implicare a spectatorului edificat, acum, și atingînd același numitor al sentimentalității, cu eroi-na-copil. Nu e cazul să intrăm în detaliile subiectului, la povestiri familiare cititorului.

Un film cu o cadență narativă agreabilă și ca spectacol ne oferă Alexandru Tatos în **Secvențe** (1981). Reiterarea este aici un veritabil erou al narațiunii propriu-zise, fără a sacrifica personajele celor două părți din care se alcătuiește filmul. Și alte povestiri fac vizibilă strădania de a releva trăsături „invizibile” ale personajelor, și de a acorda semnificații în afara spațiului relatării. **Glisando** (1984) de Mircea Daniliuc și **Întunecare** (1986) de Alexandru Tatos mizează pe intertextualități aparente, în primul exemplu, unde glisarea ia



A povesti cu suspens
(*Masca de argint*
de Eugen Barbu,
Nicolae Paul Mihail
și Gheorghe Vitanidis
cu Marga Barbu,
Florin Piersic)

traiecul vis-realitate, — la personajul interpretat de Ștefan Iordache, sau pronunțate la nivelul ansamblului, ca în al doilea exemplu — cadrul scufundării sinucigasului Radu Comsa (Ion Caramitru) fiind reluat ca un leitmotiv ce secționează povestirea, reorientînd-o în permanentă, în stilul unei corecții necesare, de feed-back.

Traversarea epică

Adesea un personaj trece prin tramă ca un cîștigător al înțeleșurilor dobîndite. Din această categorie de filme fac parte **Imposibila iubire** (1984) de Constantin Vaeni, **Pădureanca** (1987) de Nicolae Mărgineanu și **Hanul dintre dealuri** (1988) de Cristiana Nicolae. Personajul lui Marin Preda ne face martorii unui drum anevoios, la capătul căruia, marcat simbolic pe figură, el trece către o nouă experiență a implicării. Iorgovan din **Pădureanca** se aruncă în valurile iubirii imposibile spre a-l obliga, parcă, pe tatăl lui să se disculpe; tatăl își acuză în mod aberant propriul fiu, crezînd că scapă în felul acesta de vină. Personajul tînrului din **Hanul...** Cristiane Nicolae traversează și el un chinător supliciu psihic, purtînd după sine povestirea iubirii în apa căreia înoată pînă la a se scufunda. Salvarea este însă aici mai rea decît moartea, iar personajele acestea puternice cîndva nu pot fi comparate decît cu ele însele, de la începutul ac-

țiunii. Se întîmplă ca provocarea narațiunii să vină citeodată din partea unui personaj ingenuu, precum în **Nelu** (1988) de Dorin Mircea Doroftei, după un scenariu de Dumitru Radu Popescu. Copilul cu numele din titlu ia atitudine față de erorile părinților și povestirea îl urmează, trecînd ea însăși prin registre spectaculoase. Prezența copiilor în povestirile cinematografice din ultimii ani e de natură să confere acestora o anumită naturalitate benefică. Imaginile se contaminează de diafanitate, în **De ce are vulpea coadă** (1989) de Cornel Diaconu (scenariul Ion Baieșu) sau realizează, în fine, un dialog, aminat, dar de necesitat, între generații, respectiv între bunic și nepot, cum aflăm în **Vacanța cea mare** (1989) de Andrei Blaier.

Pentru că vorbim de personaje care traversează epicul, nu vom lăsa neobservată funcția de adevărați edecari a unora dintre eroi. Moromete, de pildă, (Victor Rebengiuc) din **Morometii** (1987) de Stere Gulea, este motorul, dar și rezonatorul evenimentelor, pînă la a scoate acțiunea și povestirea, odată cu Niculae, copilul, la o lumină a unor noi înțelesuri de căutat. Aerul de martir al Leonorei din **Figuranții** (1987) de Malvina Urșianu dă de asemenea tonul dominant al stilului narativ.

Ioan LAZĂR

regia
în deceniul IX



Probe de sol

Capodoperele cinematografice sînt accidentele fericite, sărbătorile, virtuțile alpine, dar harta producției curente notează și șesul și dealurile, viroagele chiar, dătătoare și ele de seamă pentru relieful specific. Ca să afli temperatura unei cinematografii pe o anumită perioadă, cercetezi, deopotrivă valoarea filmelor de excepție cit și a celor importante și a celor medii, lei probe de sol artistic și acolo unde simți că mișcă ceva, răsărind tendințe, inițiative, acumulări lente ce pot produce saltul. Studiezi etapa respectivă cu anii ei mai fertili ori mai puțin fertili, cu momentele faste ori mai puțin faste, cu căutări — pentru că mai ales ele, căutările, întrebările pe care și le pun anumite perioade definesc identitatea, specificul unei cinematografii mai concludent — poate — decît răsunătoare cărți de vizită ale unor personalități care, cu cit sînt mai mari cu atît sînt mai... singulare. Rămîn unice. Valori nerepetabile, rar creatoare de școală.

Deceniul nouă n-a înregistrat — după părerea mea — în cinematograful nostru capodopera mult visată. Dar a lucrat harnic pentru ivirea cîtorva opere de seamă, pentru cristalizarea cîtorva direcții importante, pentru determinarea cîtorva izvoare fertile — dintre care actualitatea, rămîne sursa majoră, chiar și atunci cînd conspectele ei cinematografice nu ajung la profunzimea, bogăția, generalizabilitatea filonului.

Un deceniu care a dat *Moromeții* și *Secvențe*, *Lumina palidă a durerii* și *Pas în dol*, *Iacob și Pădureanca*, *O lumină la etajul X* și *Pădureanca*, *Proba de microfon* și *Imposibila iubire*, *Horea* și *Întorcerea lui Vodă Lăpușeanu*, *Domnișoara Aurica* și *Glasandou*, *Figuranții* și *Croaziera*, *Înghițitorul de săbi* și *Ochi de urs*, *Nol*, cel din linia

intîi și *Domnișoara Aurica*, *Adela* și *Promisiuni*, *Bătălia din umbră* și *Întunecare*, *Angela merge mai departe* și *Fruite de pădure*, *Clipa* și altele încă, îmi pare — prin varietate și efort de originalitate — un deceniu definitoriu pentru configurația unei școli artistice naționale. Școală ce-si are rădăcini trainice în opera lui Victor Iliu și Jean Georgescu, în afirmarea

**Deceniul
unei cinematografii
dinamice
dornică
de benefice înnoiri**

unor talente ale deceniilor șase și șapte: Iulian Mihu și Manole Marcus, Liviu Ciulei, Malvina Urșianu, Gopo, Sergiu Nicolaescu, Mircea Mureșan, Lucian Pintilie, Andrei Blaier, Lucian Bratu, Geo Saizescu, Gheorghe Vităniș, Elisabeta Bostan, Savel Stîopol, Virgil Calotescu și care continuă, în acești ani '80, cu maturitatea creatoare a lui Dan Pița, Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos, Constantin Vaeni, Stere Gulea, Dinu Tănase, Tudor Mărăscu, Alexa Visarion, Cristiana Nicolae, și lor li se alătură mai tinerii

veniți spre cinema, Șerban Marinescu, Ioan Cărmăzan, Anghel Mora, Cornel Diaconu, Dumitru Dinulescu, Cristina Nichituș-Mihăilescu și alții.

Nu atît prin succesiunea ori concomitența unor „valuri” cit prin tipul de căutări și înnoiri în diferitele genuri cultivate aș vedea specificul acestui deceniu din istoria cinematografului românesc. Printr-o laudabilă strădanie de a ridica valoarea unor spectacole de largă audiență precum filmul istoric, cel de acțiune, (printre care *policier-ul*), filmul de familie, comedia, — muzicală ori satirică, basmul parodic și altele. Dar și prin ambiția de a face mai captivante genuri de interes — cîndva mai restrîns — ca „filmul de cameră”, ori psihologic, eseu și filmul de dezbatere socială. Chiar dacă ele — aceste eforturi — ating rar performanța, acumulările sînt vizibile și ele îndreptățesc speranțele, conduc, cu răbdare, spre țel, uneori țelul chiar e atins. În filmul istoric, de pildă, nu numai Malvina Urșianu cu *Întorcerea lui Vodă Lăpușeanu*, dar și Vaeni cu *Buzduganul...* după scenariul lui Eugen Mandric, dar și Savel Stîopol cu *Falansterul* după Nicolae Dragoș și Florin Avramescu, dar și Mircea Mureșan cu *Horea*, (purînd semnătura scenică a lui Titus Popovici) dau o turnură filosofico-esetică genului, imprimîndu-i și anvergura spectacolului de idei. Fundal istoric pentru o tensionată confruntare ideatică realizează și Dinu Tănase cu *Întoarce-te și mai privește o dată* și cu *Cîntec în zor* — ambele pe scenariul de Dumitru Carabăț — iar altele ating o zonă a meditației poetice: *Lumina palidă a durerii* de Iulian Mihu și George Macovescu, iar cu mult mai înainte, baladescul *Pîntea* de Mircea Moldovan.



**Marin Preda într-o inspirată traducere filmică:
Imposibila iubire de Constantin Vaeni
(cu Tora Vasilescu și Șerban Ionescu)**

ale producătorului, întrucât el e inițiatorul) de a ridica ștacheta artistică a unui gen atât de solicitat de public. Drept care, alături de campionul nostru în materie de spectacol dinamic, de Sergiu Nicolaescu, cel care a ridicat la un nivel de înaltă exigență profesională atât spectacolul istoric de acțiune cât și filmul polițist și chiar cel psihologic (vezi *Întâlnirea* dar și *Cluleandra*, în care e capabil să dinamizeze inteligent până și o scenă de complicată dezvăluire intimă), alături de Geo Saizescu cu ritmul tot mai nervos al comediei sale lirice dar și al celor satirice, alături de Francisc Munteanu, cu siguranță și farmec al povestirii (*Un petic de cer, Zbor periculos*) alături de disponibilitatea lui Virgil Calotescu spre formule total diferite, dar frumos onorate profesional (de la poetic-dramaticul *Amurg al flintinilor*, la burescul *Buletin de București*) apar și alți concurenți ce știu să nareze succint, captivant, cu nerv, ca Nicu Stan în *Furtună în Pacific* și *Un echipaj pentru Singapore*, ca Anghel Mora cu proaspătul, pitorescul *Rezervă la start*, Cornel Diaconu cu modelele lui povestiri din actualitate, pline de haz și culoare: *Niște băieți grozavi* și *De ce are vulpea coadă*.

Pe măsură ce filmul de acțiune se îmbogățește cu semnificații sociale interesante, cu reușite schițe tipologice și de atmosferă, filmul psihologic propriu-zis capătă mai mult dinamism, poezie, culoare și în acest fel mai multă priză la public. În primul rând printr-o miză dramatică mai mare. **Punct și de la capăt de pildă** (Alexa Visarion—Radu F. Alexandru) e drumul parcurs de două personaje în căutarea unei comunicări — bărbatul marcat de o experiență matrimonială ar dori să iasă din singurătate, dar se teme de o nouă angajare sentimentală, în timp ce fata trăiește din plin, cu o nerăbdare juvenilă și stînjinitoare pentru ceilalți, această prima pasiune care o copleșește. Filmul

nostru se ridică deasupra story-ului leiouchist printr-o mai profundă confruntare de caractere, și — cum spunem — printr-o miză mai serioasă, reprezentată aici de un copil — copilul lui din prima căsătorie — față de care ambii se simt răspunzători și vinovați. Copilul e puntea ce-l desparte la început, și unește către final, pe acești îndrăgostiți diferiți și ca vîrstă, și ca temperament, și ca mod de a-și depăși criza. Din același subtil condei al lui Radu F. Alexandru țîșnise mai demult o altă reușită a filmului nostru psihologic, regizat cu strălucire profesională, într-un limbaj modern de Dinu Tănase: *La capătul liniei*. O relație profund omenească — doi bărbați total deosebiți ca experiență, atitudine față de viață — și o femeie — din cu totul altă lume — răsărită între ei parcă pentru a-i determina să-și manifeste mai repede adevărata lor identitate moral-afectivă. Trei personaje antologice ale filmului românesc în trei memorabile interpretări: Dan Condurache, Ioana Crăciunescu, Mircea Albulescu.

Picătura și oceanul

O miză dramatică puternică, avînd importante determinări sociale face ca la noi, acest tip de film în două sau trei personaje — altădată supus unei „sufocări”, comprimări convenționale reduse la triunghiuri ori duete strict sentimentale — să capete deschideri, sugestii de amploare. Ait prin bogatele trimiteri la mediu, la epocă, la o problematică a timpului (ca *Cluleandra* adusă de Sergiu Nicolaescu într-un context social mai larg), dar citeodată chiar printr-o modernitate a limbajului, a concepției și a exprimării artistice. Nu în limbajul melodramei — cum mai există din cînd în cînd tentația — ci al dramei psihologice puternic ancorată în social. Exemple sînt cele de mai sus dar și multe altele, printre care, **O lumină la etajul X** de Malvina Ursianu, *Singur*

de cart și învingătorul de Tudor Mărascu, *Femeia din Ursa Mare* de Adrian Petringenaru, *Fructe de pădure* de Alexandru Tatos, *Promisiuni* de Elisabeta Bostan, *Angela merge mai departe* și *Mireasa din tren* de Lucian Bratu, *Lișa* de Ioan Cărmăzan și deosebit de importante pentru originalitatea lor, cu valoarea de unicat chiar și în filmografiile respective: *Proba de microfon* de Mircea Daneliuc și *Pas în doi* de Dan Pița.

Nu toate titlurile citate stau pe aceeași scară valorică, ele exprimă, fiecare, alte grade de intensitate analitică a raporturilor umane în spațiul restrîns — dar foarte dens al dramei psihologice moderne, dar aceste incursiuni, aproape toate în actualitate, capătă semnificații deosebite pentru apropierea unui gen-înțeles adeseori prea „psihologizant” ori prea melodramatizant pentru sensibilitatea și luciditatea spectatorului contemporan. Îndrăznesc să afirm că aici e domeniul (poate nu întotdeauna spectaculos, dar foarte sigur) în care s-au făcut și se fac pașii cei mai importanți. A fost depășită din ferice pre-judecata „filmul intimist”, cum era etichetat cîndva, cu profund dispreț pentru problemele „personale” (prejudecata conform căreia pînă și apropierea a două noțiuni ca „Dragostea și Revoluția” din romanul lui Dinu Săraru ecranizat de Gheorghe Vitanidis ar fi părut cîndva șocantă). Acest tip de film se dovedește, — precum picătura ogîndind oceanul — apt să concentreze și să iradieze o mare combustie de gânduri și sentimente. Și aceasta în cadrul unui conflict restrîns, de obicei, la cîteva personaje ce trebuie însă încărcate cu atîta farmec intelectual și psihic, cu atîta putere de seducție, încît să fie capabile să te țină cu sufletul la gură chiar în timpul unui complicat și lung schimb de idei. De aici importanța hotărîtoare pentru filmul psihologic (nu numai pentru el, dar mai ales pentru el) de a-și alege interpreții cei mai sensibili și inteligenți, spirituali și fermecători, drept mesageri ai dezbaterii etice. Pentru că, se dovedește, cele mai multe „psihologice” contemporane aduc în discuție probleme importante de etică a cuplului pe fundalul eticii colective (*Angela merge mai departe* de Eva Sirbu și Lucian Bratu), *Vulcanul stins* (de Dumitru Carabă și George Cornea) — un film cu reușit suspense moral sau *Un oaspete la cină* (de Ion Bucheru și Mihai Constantinescu).

Probe de adevăr uman și artistic, înăltînd filmul psihologic la nivelul marilor dezbateri contemporane și de idei, au fost *Proba de microfon* și *Pas în doi*. Ambii autori au găsit formule insolite (cum spuneam, imposibil de repetat nici chiar de ei înșiși), modalități de a „conversa” cu publicul prin intermediul unor personaje de profundă originalitate și nu numai în cinepelsajul românesc. Operatorul din *Proba...* interpretat de Mircea Daneliuc ca și fata (Tora Vasilescu) ce refuză supunerea la obiectul numit „demonstrația unui personaj tipic” de fapt depersonalizarea, prin îmbrăcarea unui comportament străin de ea, ființă imprevizibilă, contradictorie, cu reacții spontane — formează unul din cele mai „hors-série” cupluri de îndrăgostiți ai ecranului nostru. Deznădămintul dramei incompatibilității dintre cei doi tineri, este imprevizibil

Moromețiene

Cum ecranizările nu reprezintă un gen cinematografic aparte ci ele îmbracă diferitele forme filmice, structuri narative inspirate de opera originală, amintim reușitele în această direcție — atât de fertile pentru orice școală națională de film și dovedită benefică pentru cea românească — sub aspectul tendințelor interesante pe care le-au manifestat. Piatra de încercare a temerității și talentului re-creator de univers specific a constituit-o în acest deceniu, literatura lui Marin Preda. Două reușite — nu neapărat egale ca valoare, dar fiecare dovedind o putere de transfigurare a ideii și a lumii personajelor autorului, „Intrusul” a devenit, prin aportul regizorului Constantin Vaeni (și al echipei lui de buni colaboratori) **Imposibila iubire**. Demers energic, neșovăielnic, punând în pagină cinematografică un text și un subtext literar de mare clasă, o ambianță și un caracter frământat de întrebări fundamentale ale perioadei, „Intrusul” e intruchipat în linii ferme, dar nuanțate de Șerban Ionescu, rol care i-a deschis tinărului actor o carieră stralucită.

Performanța „convertirii” lui Preda la arta numită cinéma a revenit lui Stere Gulea, pariul „Moromeților” reprezentând proba de foc a maturității regizorului-adaptator. Satul, tipologia specifică nu numai Bărăganului, dar și momentului istoric evocat cu pregnanță, un Ilie Moromete autentic, impunător dramatic, dominând ecranul — de fapt o întreagă „moromețiană”, un fel de „La liliaci”, sorescieni doar că surprinși în Siliștea-Gumești, cu tot realismul lor crinchen-tandru, cu tensiunea ascunsă în fiecare cuvânt, gest ori tăcere, totul perfect interpretat de mari actori ca Victor Rebengiuc, în cel mai dificil rol, dar și de Dorel Vișan, Luminița Gheorghiu, Mitică Popescu, Florin Zamfirescu și o talentată echipă de tineri, ambiționată de un regizor exigent. Poate că de la **O noapte furtunoasă** a lui Jean Georgescu, un scriitor n-a mai fost pus în valoare cu atita înțelegere pentru esența și chiar expresia scriiturii sale, ca în această ecranizare de referință.

Cu **Iacob**, unghiul de cuprindere e mai amplu, bazat pe mai multe lucrări literare, modul de interpretare e mai personal, originalitatea regizorului impunând textelor lui Bogza (ca și în cazul „Țăranilor” lui Sărașu sau al „Omului din vis” de Cezar Petrescu) o nouă viziune nu numai cinematografică. Daneliuc (ca și Tatos—Sălcudeanu în **Întunecare** după Cezar Petrescu) face operă de eseist, cu libertatea de-a manifesta deschis punctul de vedere asupra operei. E o cale din ce în ce mai recunoscută ca viabilă în cinematograful de azi atât de deschis reinterpretărilor, reconsiderărilor critice, demitizărilor (și a) soclurilor literare. Evident, cu condiția ca ceea ce aduce nou cineastul să poată intra într-un dialog cultural-artistic, la înălțimea sursei literare. Altminteri, vorba unui iconoclast jovial (și tandru față de sursa reconsiderată): „Ce rost are să spui tu, cu mijloacele artei tale, mai banal, ceea ce spusesse altul, înaintea ta, cu mult mai interesant, în alt limbaj?”

Ca originalitate a noului univers re-creat de cineast, nu trebuie trecut



Dezbateri despre omul de știință și menirea lui socială (*Orgoli* de Augustin Buzura și Manole Marcus cu Cristina Deleanu și Victor Rebengiuc)

sub tăcere nici impunătorul, profund dramaticul **Înghițitor de săbi** de Alexa Visarion după Alexandru Sahia (cu un Albuiescu de neuitat), nici o Anastasie scrisă de D.R. Popescu și regindită filmic, într-o tensiune psihologică de rafinată expresie vizual-sonoră de Alexandru Tatos. În linia clasică a lui Rebreanu cu „Ion” și a „Pădurencii” lui Slavici, exegeza cinematografică semnată Titus Popovici—Mircea Mureșan și respectiv Augustin Buzura—Nicolae Mărgineanu, creează transpuneri de referință. Cu o bogată încărcătură de sugestie plastică și **Rug și flacără** de Adrian Petringenaru după romanul lui Eugen Uricaru și **Domnișoara Aurica** de Șerban Marinescu după Eugen Barbu aduc argumente interesante dialogu-

lui literatură-film. Un punct de vedere discutabil după unii, convingător după părerea mea, ne-a propus și Cristiana Nicolae în re-lectura cinematografică a „Hanului...” lui Caragiale, chiar și atunci cînd autoarea transcrie în cheie poetică un text dramatic cu multă savoare sarcastic-ironică. Cu **Flăcări pe comori** și **Întorcerea din Iad** Nicolae Mărgineanu se dovedește un admirabil pictor de atmosferă și tensiune valorificată cu măsură din sursa literară, totodată un portretist analitic de factură clasică.

Și dinamism interior

Filmul de acțiune ocupă un loc aparte în preocupările cineastilor (și

Aura unui portret:
Lișca
de Fănuș Neagu
și Ioan Cărmăzan,
cu Ecaterina
Nazare
și Papil
Panduru



și el — deci firesc, autentic, ca tot acest traseu spontan, aleatoriu și tocmai prin aceasta atât de viu, de incitant, de dialectic. Ca existența însăși.

Pas în doi al lui Dan Pița angaja în conflict, pe lângă o pereche ce se destramă (interpreți Claudiu Bleont și Andra Onesa) și alta, care nu mai apucă să se consolideze (Ecaterina Nazare și Claudiu Bleont) și alte apariții de plan doi, extrem de utile dezvoltării complicatei dialectici a cuplurilor: părinți logodnici care sugerează perspectiva unei anoste conviețuirii casnice, sperându-i pe tinarul pretendent, ori cei doi bărbați respinși de personajul Ecaterinei Nazare — unul pentru lășitatea cu care a tratat cîndva această legătură sentimentală și propriul lor copil iar celălalt (interpretat cu talent de Petre Nicolae) va fi refuzat pentru agresivitatea instinctului de proprietate față de femeia pe care ține morții să o ia de nevastă, fără să se întrebe dacă ea îl accepta. Sînt atitudini și mentalități des întîlnite în viață, pătrunzător disecate, controversate, de acest talentat analist modern, care nu particularizează excesiv, propunînd „cazuri” ci oameni obișnuiți, dar nici nu generalizează, schematizînd caractere și situații pentru a le forța spre demonstrații ostentative, moralizări didactice, în afara suportului sensibil care face ca ideea, intenția artistului să treacă rampa: emoția. Filmele lui Dan Pița au o încărcătură inteligent-emoțională care creează un impact puternic, cu ecouri de durată în conștiința și afect.

Cu cîntec și fără

Cîteva cuvinte (pentru ca despre acest subiect s-a vorbit ades) despre filmele muzicale — comedii sau basme modernizate — parodii sau farse clasice, cu „cînticele”, tip Alecsandri. Cred că și aici mișcă ceva, chiar dacă rezultatele nu sînt toate concludente. Un musical ca cel al lui Gheorghe Vitanidis, **în fiecare zi mi-e dor de tine** așează genului un reper de profesionalitate și uneori de fantezie comică. Și aici farmecul personal și talentul unor autentici comici al ecranului românesc ca Stela Popescu, Marin Moraru, Iurie Darie și o proaspătă descoperire, explozivă Emilia Popescu, joacă un rol hotărîtor, alături de textul spiritual al lui Octavian Sava și de muzica lui George Grigoriu. Dar nici acestui film, nici încîntătorului **Zîmbet de soare** al Elisabetei Bostan (pe scenariul Vasilicăi Istrate) nu le-au urmat și alte dovezi că apetența spectatorului (îndeosebi cel tînr) pentru comedia ori basmul muzical va fi satisfăcută mai susținut, și în tonalități „mai... majore”. Farsa ori vodevilul pot face și în ziua de azi săli pline, dar ele (doar ele) nu pot compensa nevoia de mai multe „Zîmbete” adolescentine (și nu numai) ce însemnează frunțile cu grația, spiritul, eleganța cerute de exigențele deceniului.

Măsură și delicatețe, firesc și prospețime au adus tinerilor — de toate vîrstele — cei trei **Liceeni** „înițiați” de George Șovu și regizați de Nicolae Corjos.

Un mare atu: farmecul

Ca și alte genuri, șarmul interpretelor asigură fluxul simpatetic cu sala prin tinerii protagoniști ai „**Declarațiilor**”: Teodora Mares, Adrian Padurar, Oana Sirbu, Stefan Banica jr, Mădălina Pop, Tudor Petrut, Carmen Enea, Mihai Constantin, alături de profesorii lor obținînd premiul I la Marele examen cu publicul tînr: Tamara Buciuceanu-Botez, Ion Caramitru, și de părinți „conflictuali”: Adela Mărculescu, Constantin Diplan...

Interpretări regizorale de o mare varietate stilistică

Serialele de aventuri au înregistrat și ele cîteva puncte cîștigate în partida cu publicul. În primul rînd prin plasarea acțiunii într-o ambianță captivantă. Mult din succesul palpitantului **Drum...** al Agathe și al lui Mărgelatu se datorează și unei epoci foarte bine alese dramaturgic, epocă de interes istoric și social și unui mediu pitoresc, generator de drame plauzibile și de tipologii de o varietate uluitoare; se datorează și aceluși mister al locului, nu numai al omului. E apoi cartea cea mare pe care o joacă primul episod care deschide partida filmelor cu „a urma”, prin distribuirea interpretelor ce vor da viață lungă personajelor concepute de scenariști, datorită și girului unor individualități actoricești atât de puternice încît aventura propriu-zisă vine parca de la sine dacă cei ce o determină știu să-și cucerească din capul locului simpatia publicului. Prin farmec personal (actoricesc), prin dinamism și inteligență, prin rapiditatea deciziilor sau chiar a pumnilor, prin haz și sa-

voarea dialogurilor (aviz: nu lăsați începătorii să încropească vorbele de duh ale personajelor, dați-le întotdeauna pe mîini scriitoricești de nadejde și rezultatele nu vor întîrzia să apară: vezi succesul strălucitelor dialoguri semnate de Eugen Barbu și Nicolae Paul Mihail). Actori cu puterea seducției ca Marga Barbu și Florin Piersic, Sobi Ceh, Șerban Ionescu aduc siguranța comunicării cu publicul cel mai larg, prin har personal, dublat de profesionalitate. Un gen deloc ușor, cum s-ar crede.

Ca și comedia, asupra căreia nu voi mai insista aici. Atîta doar voi repeta (a cîta oară) că, în ciuda hazului cu care e înzestrat românul, în ciuda talentului său oral de a pregăti, pune în scenă, dezvolta o anecdotă și apoi a-i servi prompt, rapid, năucitor, poanta-surpriză, filmul nostru comic încropește cu greu ritmul acțiunii, verva replicilor, sclipirea, spontaneitatea poantei; el povestește trenant și pierde umorul. Cu foarte rare excepții ce nu fac decît să pună și mai clar în evidență diferențele sensibile între ceea ce este, în mod curent comedia de serie și ceea ce ar putea să fie ea dacă...

Dacă ar întîlni mai des harul (ce se diminuează prin rara folosire) al unor scenariști talentați și al unor regizori de vîină — satirică ori lirică, sau amîndouă laolaltă.

Dacă ar întîlni mai des actorii... Ce să mai vorbim care... S-a reposedat de atîtea ori palida folosire în perimetrul (și așa decolorat) al comediei cinematografice autohtone a unor interpreți ca... și numele lor sînt pe buzele tuturor, de ce le-am mai repeta...?

Pentru că s-a dovedit — din nou pentru a nu știu cîta oară — că atunci cînd au ce juca — acolo un text, o situație cit de cit spirituală, les scînteie din focul — și jocul — unor maeștri ai risului.

Dar, ca să nu mai repet adevăruri știute, pun și eu punct. Dar nu de la capăt. Pentru că ceea ce s-a făcut trebuie valorificat ca experiență artistică. Speranțe există și în acest domeniu ca pretutindeni unde creatorii caută, se întreabă, se confruntă, compară.

Alice MĂNOIU

Un itinerar existențial: *Concurs de Dan Pița* (cu Vladimir Juravle, Teodor Danetti, Cătălina Murgea, Claudiu Bleont)



regia
în deceniul IX

Marga Barbu în
Domnișoara Aurica
de Eugen Barbu
și Șerban Marinescu,
decoruri:
Lucian Nicolau,
costume: Oana Tofan.

Pecetea stilului

Pentru că ne dă de văzut și de trăit (s.n.) atunci când nu ne așteptăm, imaginea fascinează. Mi-ar fi plăcut ca o astfel de frază, cu care Jean Burgos își începe, ex-abrupto, cartea sa „Pentru o poetică a imaginarii”, să aparțină unui cineast; ce altceva face cinematograful, care se hrănește cu imagini, decît „să ne dea de văzut și de trăit”? Cu deosebire mi se pare că rostul confruntărilor, al analizelor ce au în vedere în sușul și coborișul exercitiului critic curent,

Într-o artă atît de aleatorie cum este cinematograful, zece ani pot echivala cu un parcurs lipsit de mari surprize, dar ei pot coincide și cu scrierea unor capitole fundamentale, cum — din fericire — istoria filmului a demonstrat-o cu prisosință. Nu cred să ajungem, vreodată, în situația confrărilor care aveau să constate că „la începuturile literaturii moderne a avut loc, pe nesimțite, o transformare radicală”, fie și numai din următorul motiv: filmul, aflîndu-se atît de mult sub controlul privirilor noastre, tendințele transformatoare mai acuzate ne-ar sări, totuși în ochi, ca să spun așa. „Pe nesimțite” da, se petrec acumări ce pot concura la definiția unui cinematograful.

Actualitatea pe mai multe voci

În spiritul lukácsian al stabilirii unor coordonate ce justifică similitudinile cinematografului cu proza și distanțarea lui față de teatru, disjunția cu care se operează în literatură, atunci cînd se vorbește de „îvingerea sau domesticirea rezistențelor”, își găsește aplicabilitate și în cîmpul celei de-a șaptea arte, atunci cînd intenționăm să-i măsurăm pașii. Filmul nostru din ultima vreme a învățat cu mai mult spor — iată o constatare de ordin general — cum să înfrîngă rezistențele ce însoțesc orice proces creator, „îmblinzirea” lor — a se citi adaptarea comodă la soluțiile facile, uniformizatoare — pierzînd teren cel puțin pe anumite segmente temporale. Este o evidentă ce se impune în zonele definitorii ocupate „în bună înțelegere” de filmul pe care îl numim „de actualitate” și de cel rezultat în urma adaptărilor unor pagini literare.

Există, în deceniul pe care îl lăsăm în urmă, o dispunere pe mai multe voci a demersurilor regizorale, o extindere a unghiurilor de atac, mai multă personalitate și varietate stilistică, dobîndite nu prin eforturi didactice ci prin creșterea capacității de reflexivitate a filmului. O primă dovadă ne-o furnizează însuși privilegiul de a renunța la unicitatea criteriilor în judecarea, atît a peliculelor de actualitate cît și a ecranizărilor, consecință a îmbogățirii „privirilor”, al unei înțelegeri mai profunde a mișcărilor interioare ale unei arte. Filmele „zilei de azi” — se înțelege, avem în vedere ceea ce răspunde unei anumite cote valorice, — impun o raportare mai nuanțată decît restrictiva trimiteri la șabloanele a ceea ce ne-am obișnuit a numi „firescul”, „naturalul”, deținătoare ale unui fel de supremație axiologică; după cum, varietatea lecturilor pertinente ale unor pagini literare a condus, treptat, la o interpretare mai puțin rigidă și complexată a spiritului cărții.

Decelăm în unele dintre filmele anilor '80 înscrise în seria actualității, un caracter vădit polemic față de schemele „reflectării realității”. Prin vitalitatea unor creații precum *Proba de microfon*, *Mijlocas la deschidere*, *Casa dintre cîmpuri*, *Secvențe*, *Rezervă la start*, *Mircea Daneliuc*, *Dinu Tănase*, *Alexandru Tatos*, *Anghel Mora* introduc în cetatea filmului nuanțări în înțelegerea naturalului identificat cu viața însăși. De altfel, nu întîmplător, unele personaje exercită chiar profesii de teleast, sînt autori de reportaje tv ca în *Proba de microfon* sau regizori de filme ce greu se pot infiripa, pentru că subiectul pîndit alunecă, fuge, nu se lasă fixat, în timp ce existența neprogramată a intra în bătaia aparatului navălește, impune propria ei realitate: „materialul” — pretext despre fata-prinsă-fără-bilet-de-tren se pulverizează, în schimb, pe ecran, se naște o poveste încărcată de autenticitate despre dificultatea dobîndirii identității umane; regizorul din *Secvențe* are ochi doar pentru conflictul convențional din planul întîi în timp ce, în planul secund, se consumă o înțîlnire infinit mai relevantă și care va face ca filmul „plănuît” să se retragă, concurat fiind de o realitate ignorată. Prin astfel de propuneri, se afirmă cu talent știința de a

extrage ceea ce Roland Barthes numea „semnificația nesemnificativului care produce efectul de real”.

Fără prejudecăți

S-ar părea că unui astfel de cinematograful de tip metonimic i se opune cinematograful de tip metaforic reprezentat cu strălucire de Dan Pița nu numai în filmul de actualitate, ci și în cel de epocă. Intuind capcana spectaculoaselor procedee ale metaforizării, cineastul evită pericolul de a deveni victima lor, adică „de a lua masca drept chip” — primejdie semnalată de Jean Ricardou — apelînd cu virtuozitate chiar la jocul măștilor denunțat ca atare: puștii din *Concurs* nu are nume, apare și dispăre din și în necunoscut, este înzestrat doar cu o mare suplețe a „rolurilor”, opusă biografiilor înghețate, ridicolei inerții comportamentale ale

Re-creatori de tipuri și atmosferă-Rebreanu: Titus Popovici și Mircea Mureșan (Ion, Blestemul pămîntului, blestemul iubirii cu Catrinel Dumitrescu și Petre Lupu)



**Arta portretului:
Cîntec în zori
de Dinu Tănase
(Rodica Horobeț)**

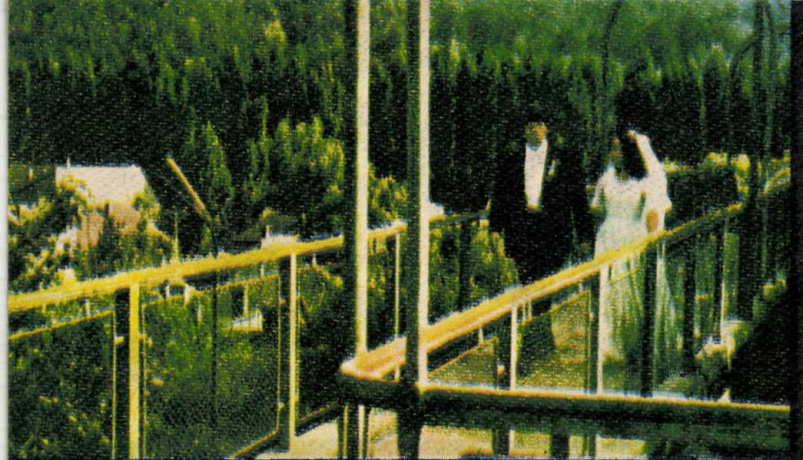
talizarea unor repere mitologice implantate în canavaua cotidianului; tonalitatea baladescă a povestirii din *Țăpınarii* (debutul lui Ioan Cărmăzan, după un scenariu de Radu Aneste Petrescu) fascinația unor ritualuri ce solidarizează oamenii la bine și la rău în *Miracolul lui Tudor Mărșcu*. Forța personalității creatoare străbate în aceeași cadență spațiul acestui cotidian sau oricare altul. Plasîndu-se în istoria mai veche sau în cea recentă, o cineașă ca Malvina Urșianu — ale cărei filme au căpătat în acești ani dimensiunile definitorii ale unei opere — rămîne ea însăși: S-au semnalat, uneori „fixații” cărora, printr-o interpretare inadecvată, li s-a deturnat menirea, dar nu s-a relevat, înedajuns, libertatea cu care autoarea minuește în interiorul unei dramaturgii personale, varii formule narative, în egală măsură bune conducătoare de idei. **Întoarcerea lui Vodă Lăpușeanu** conferă o amploare unică componentei reflexive a filmului nostru istoric.

celor cărora le iese în cale. Trecînd din registrul ficțiunii structurate ca un *apolog*, în cel al „ficțiunii realiste”, Dan Pița modifică statutul personajului aflat pe post de „puști” cu nume (Mihai) din *Pas în doi*; prietenia celor doi tineri aflați și ei în căutarea propriei identități va eșua descurajant tocmai datorită nehotărîrii celui mai puțin vîrstnic de a renunța la avantajele măștii juvenile, de a-și asuma răspunderi mature. Există aici o sancționare a jocului neîngăduit de prelungit și care, în tonalități diferite, în filmul lui Dinu Tănase *La capătul liniei* sau în *Rideți ca-n viață* al lui Andrei Blaier va căpăta rezonanțe de avertisment tragic. Ludicul, pretext al unor construcții senine în general — să ne gîndim la filmele lui Gopo, la unele dintre cele realizate de Elisabeta Bostan — este, în cazul celor mai sus expuse, o temă de meditație asupra riscurilor unor soluții existențiale provizorii.

Filmul de actualitate, teritoriu al unor deschideri generoase în ordinea căutărilor estetice, a îngăduit și reviv-

Vocația filmului psihologic: Tudor Mărșcu (Bună seara, Irina, cu Ștefan Iordache, Valeria Seciu și Emil Hossu)





Indrăgostiții anilor noștri
(*Mireasa din tren* scenariu: D.R. Popescu ;
regia: Lucian Bratu, cu Gheorghe Visu și Aurora Leonte)

ric (puterea asumată ca sacrificiu), iar în latura sa formală exploata, în afara oricărei ostentații experimentaliste, virtuțile discontinuității temporale: protagonistul se întoarce în istorie, spectatorul se întoarce în timp, purtat de fluxul unei povestiri matcă zămislită de personajul doamnei Ruxandra. Câtă deosebire față de „voinea auctorială” atât de manifestă în *Figuranți*, care convoacă sub bolta unei vaste metafore ironice, pe cei ce s-au auto-exilat la marginea istoriei.

Marile satisfacții ale ecranizării

Și în anii '80 unul dintre pilonii producției noastre l-au constituit ecranizările. Justificarea opțiunilor este multiplă și nu ea face obiectul rîndurilor de față, ci constatarea, mereu reînnoită, că raportarea specifică la literatură ne pune la dispoziție una dintre cheile definitorii generațiilor de cinești și ale înțelegerii tendințelor pe care le promovează. În linia lui Victor Iliu, generația anilor '70 recurge la proza ardeleană (*Nunta de piatră*) pentru a-și afirma ceea ce Schileru numea „voinea de stil”, în timp ce, cu un deceniu înainte, în anii '60 dar și acum, la începutul anilor '80, Mircea Mureșan vizualiza cu un exemplar simț al epicului, fluxul narativ din marile romane rebreniene — *Răscoala*, apoi *Ion* — *Blestemul pământului, blestemul iubirii*. Din aceeași inspiratoare pagină a scrisurii ardelean care, indubitabil, închide în el o făgăduință de cinematograf, au răsărit filmele lui Nicolae Mărgineanu *Întorcerea din Iad, Pădureanca, Flăcări pe comori*, cu dramaticul lor univers. Și, parcă pentru a da peste cap toate aprehensiunile și speculațiile teoretice în materie de ecranizări, creația izbutită de Stere Gulea după „*Morometii*” lui Marin Preda, de o clasică limpezime a decupajului și o rară supunere la obiect, impune relansarea discuției despre „condiția transpunerilor” de la un nivel foarte înalt. Trădarea capodoperei literare, s-a dovedit, nu este o fatalitate. Spre deosebire de generația lui Stere Gulea și a predecesorilor, „optzeciști” (de ce nu

le-am spune și noi astfel celor lansați în ultimul deceniu, după modelul scriitoricesc?) nu se arată interesați — cel puțin pînă în momentul de față — de trezirea latentelor cinematografice existente într-o pagină sau alta, nu au inhibiții stîrnite de primejdia „lecturilor infidele” sau rivna restituirilor, ci ambiția de a-și afirma o poetică proprie prin intermediul literaturii. Șerban Marinescu, Ioan Cărmăzan, Adrian Istrățescu-Lener au apelat la realismul magic al unor scrieri de Gala Galaction și Fanuș Neagu (*Moara lui Călfar, Lișca, Cantonul părăsit*) pentru a dezvolta o strategie narativă ce concurează proza modernă, prin încrederea în forța demiurgică a povestirii, a mitului, a „textului”, capabile să modeleze destinele, să le instaleze pe puntea tragică ce desparte realitatea de propria ei cristalizare în artă. Un demers instructiv asemănător tentează în finalul filmului *Hanul dintre dealuri* (după Caragiale) Cristiana Nicolae. Dar, luăm seama, „există o lectură minimalizatoare a unui text — spunea cineva — aceea care îl închide în litera sa... Și există o lectură de bună credință, generoasă (...) care corijează excesele, o lectură care se atașează spontan, de ceea ce este bun în operă”. Astfel de cititori fără prejudecăți ni s-au înfățișat a fi cei care s-au aplecat asupra rîndurilor lui Cezar Petrescu mai solicitat în vremea din urmă; textul său „donator” a stat la baza unor filme dintre cele mai diferite de la acel *Glissando* al lui Mircea Daneliuc, cu excrescențele sale baroce de factură post-modernistă, la *Întunecare* al lui Alexandru Tatos care opune „răbdării arhitectonice”, pe care o remarcă George Călinescu, legile fluxului discontinuu al memoriei și, nu pe ultimul loc, situîndu-se seria *Saltimbancilor* cu sentimentalitatea lor epică, realizată de Elisabeta Bostan.

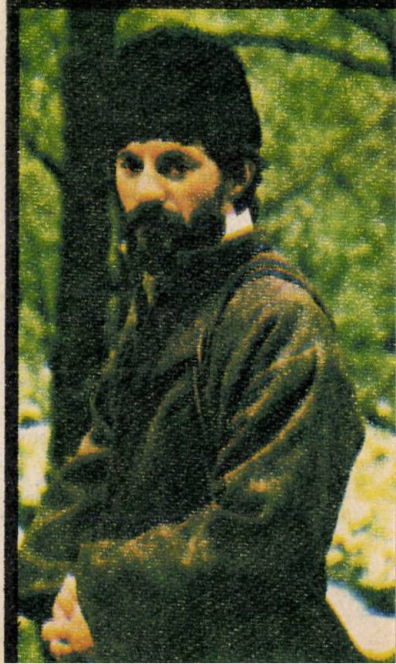
O literatură pe cit de ispititoare pe atât de rezistentă în fața obișnuirilor exerciții prin care cinematograful transformă pagina scrisă în imagini, se dovedește creația lui Dumitru Radu Popescu. Dimensiunea pronunțat metaforică a personajelor și a re-

lațiilor dintre ele, cu trimiteri mitologice, livrese, universale, această dimensiune poate genera conflicte — uneori ireductibile — în coliziune cu propensiunea spre un acaparat realism al ecranului. Filme precum *Duioș Anastasia trecea, Fructe de pădure* semnate de Alexandru Tatos, *Mireasa din tren* al lui Lucian Bratu, mai recent *Nelu*, debutul lui Dorin Mircea Doroftei, au transformat dificultatea în șansă. Gîndirea regizorală a intrat în rezonanță cu propunerile literaturii, al cărei cifru, odată deslășit, a situat cinematograful la confluența convenabilă a realului cu simbolul. Pornind din direcții diferite, avînd drept sursă — într-un caz, proza lui Sahia, într-altul piesa lui Caragiale, Alexa Visarion armonizează contrariile într-o viziune personală asupra tragicului a căreia i se subsumează și înghițitorul de săbii și *Năpasta*.

Evident, deceniul a fost traversat de mulți alți cinești importanți, statornici în preocupări ce au imprimat direcții în perioadele anterioare: mă gîndesc la grațioasele jocuri ale lui Ion Popescu Gopo, în marginea unor lecturi „trăznite” (în sensul impus de acel „crazy” în cinematograful american) — *Galax, Rămășagul*, la vastele evocări istorice continuate de Sergiu Nicolaescu cu *Zisă Z, Noi, cei din linia întâi*, la corozivele satire semnate de Geo Saizescu după scenariile lui Titus Popovici: *Secretul lui Bachus, Secretul lui Nemesia*. După cum, chiar dacă din rațiuni tipografice încheiem turul de orizont mult înaintea sorocului calendaristic, avem toate motivele să tragem nădejde că filmele care își așteaptă ieșirea în lume la sfîrșitul anilor '80, vor întregi imaginea deceniului.

Magda MIHĂILESCU

Esul istoric în cheie plastică
(*Rue și flacără*)
scenariu: Eugen Uricaru ;
regia: Adrian Petringenaru,
cu Ion Caramitru)



Secvențe din secvențele filmelor

Partea și întregul

Exista secvențe care să „conțină” tot filmul din care ele sînt desprinse, așa cum un ciob de oglindă reflectă cerul la fel ca oglinda nesfărîmată? Se poate ca partea să „reflecte” întregul? Nu e o întrebare nouă și nici una strict „cinematografică”. Și-o va fi pus, la noi, și D.I. Suchianu, care a căutat o viață asemenea secvențe capabile să condenseze sensuri vaste, le-a numit **scene-cheie** și a susținut că în ele stă rațiunea de a fi a celei de-a șaptea arte, în legătură cu proza, Gide avușese în vedere tocmai „partea care oglindește întregul” cînd a vorbit despre „punerea în abis”. Metoda analizei unui roman întreg prin izolare a unui fragment a folosit-o Erich Auerbach în celebra sa „Mimesis” și a preluat-o în critica românească, într-o formulă personală, Nicolae Manolescu în a sa „Arcă a lui Noe” (bazată pe presupunerea că într-un roman există „anumite locuri în care un ochi atent reușește să vadă romanul în totalitate sau poate chiar toată opera aceluia scriitor”). Constantin Noica (pe care l-a citat și N. Manolescu) lansase chiar, pentru sfera logicii, un nou concept, vorbind despre **holomeri** ca despre „părți care se ridică la puterea întregului” (în „Scrieri despre logică”, devenite apoi „Scrieri despre logica lui Hermes”). Sigur că toate aceste speculații sînt într-o bună măsură metaforice, însă ele au ca punct de pornire incontestabil o anumită omogenitate a operei de artă, o „organicitate” grație căreia segmentele componente poartă necesarmente în ele cifra întregului. Mai mult decît atît, aș putea la rîndul meu — întorcîndu-mă la chestiunea cinematografică — să avînez ipoteza că, la urma urmei, un film este cu adevărat valoros atunci cînd în toate secvențele sale se oglindește întregul! Căci doar așa s-ar dovedi el omogen și s-ar putea spune despre „metabolismul” său că este „organic”...

Ma gîndesc la toate aceste lucruri avînd în minte exemplul **Morometilor**, unul dintre filmele de „prim-plan” ale producției noastre recente. Există în el o anumită secvență, una singură care să poată fi considerată „reprezentativă”, esențială și „holomerică”, în care „să se oglindească întregul”?

Cred că cele în măsură să revendice acest titlu sînt numeroase și că asta face valoarea filmului. Iată-l pe Moromete pe prispă, lîngă mai mult tăcuta lui Catrină, singura care-l „înțelege”, chiar dacă nu i-o spune niciodată, iată-l pe Moromete la poartă, vorbind cu Bălosu, pe Moromete bătîndu-si băieții „răzvrătiți”, pe Moromete citind ziarul la fierăria lui locan și întîlnindu-se pe ulița cu teribilul Cocișilă, iată tăierea salcîmului, iată-i pe Moromeți dormind și iată pădurea fosniitoare și cumva „magică” de la final: în toate, dacă știm să le privim ca pe niște „oglinzi”, putem zări filmul întreg și lumea Morometilor întreagă (adică „Lumea”, nu-i așa?). Sînt și unele mai puțin pregnante (de pildă moartea lui Dumitru lui Nae, transferată de la începutul „Delirului”, apoi scenele cu Niculae sau încăierarea de la moară), însă nota generală o dau secvențele „reprezentative”, în care chipurile, cuvintele, gesturile, detaliile de decor și de costumație, luminile și umbrele spun totul despre felul de a fi al acelor oameni, despre sărăcia și „idealurile” lor, despre cum simt, cum gîndesc și cum înțeleg ei că stau lucrurile cu viața noastră cea de toate zilele... Să ne reamintim — bunăoară — întîlnirea dintre Moromete și Bălosu, la poartă, desfășurată subtil, ca un duel de altă-dată, cu tatonări și atacuri directe, cu eschive și fandări laterale, cu orgolii și sfidări, o mare confruntare morală, desfășurată printru pufăituri din „țigare” (cum scria Preda, munteneste) și ocheade reciproce, pînditoare unele, „rele”, iar altele ursuze ori ironice, ba chiar și dis-

prețuitoare, printre vorbe mormăite și gesturi calculate cu mare strategie, ca pe scena unei minuțioase montări de teatru psihologic. Nu e aici, prinsă în cîteva minute de peliculă, viața lui Moromete întreagă?...

Ion Bogdan LEFTER

Final deschis

Cînd un final ocupă cam un sfert din durata întregului film, s-ar putea afirma că centrul de greutate s-a mutat acolo, de nu cumva filmul a fost făcut chiar pentru acel final. Așa se întîmplă cu **Iacob**, al cărui punct de pornire, plasat (nu paradoxal, ci în mod firesc) la sfîrșit l-a constituit „Moartea lui Iacob Onisîa”. Oricum, aici, în final, se adună, se dezează firele convergente ale narațiunii cinematografice inspirate din diversele pagini ale lui Geo Bogza, convergențe și ele, despre minerii din Munții Apuseni și din Valea Jiului.

Să observăm, însă, că lungul calvar al lui Iacob în cuva funicularului oprit în miez de iarnă, pentru două zile,

Viața într-o secvență
(*Moromeții*
de Stere Gulea,
cu Gina Patrichi
Luminița Gheorghiu,
Victor Rebengiuc)





Sisif înfruntându-și destinul
(*Jacob de Mircea Daneliuc*
cu Dorel Vișan)

este, în primul rînd, contrapunctul restului peliculei, în ordine stilistică sau fie și numai imagistică. Forțote și agitației din așezarea minieră i se contrapune calmul și liniștea naturii încrămențate în îngheț. Mizeriei și promiscuității din mina și casa lui Onisia i se contrapune albul pur și purificator al zăpezii atotstăpîitoare. Cursei nebunești a tuturor ascensorului pe verticala putului minei i se contrapune lunecarea lină a funicularului pe orizontala cablului întins între stîlpii, vai, prea depărtați. Iacob însuși este altul. Lui Iacob cel hăituit de nevoi și înrăit de sărăcie i se contrapune Iacob cel nu resemnat cu soarta sa, dar aproape gata să i se supună. Conștient de primejdia în care se afla, Onisia are, totuși, în subconștient, senzația eliberării sale. Fixat implacabil între cer și pămînt, el (nu) are de ales. Ghemuit în fundul cuvei, singurul liman care i se arată în curgerea spre destinația prozaică a existenței cotidiene este cerul plumburiu, neutru, dar atrăgîndu-l cu straniețate sa. Cînd, însă, imobilizat în funicular, Iacob va înțelege că limanul devine un posibil, terifiant acces, el va refuza cuva-sicriu, căutînd refugiu pe pămîntul dintotdeauna al oamenilor. Văluit în omăt, ca o reflectare inversă a cerului, pămîntul îl primește, atracția lui se dovedește mai puternică, iar căderea lui Onisia, îcar în răspăr, transformă jertfa în catharsis.

Dacă, în ansamblul filmului, secvența finală e contrapunctică, în ansamblul secvenței elementele vizuale se succed complementar. Doar alternanța prim-planului cuvei cu planul general al peisajului propune un contrapunct, necesar însă pentru ritmirea acțiunii, atîta cîtă este. Strădaniile lui Iacob de a se încălzi, apoi de a evada — o zbatere în spațiu închis — sînt invariabil asistate de natura, dacă nu ostilă, măcar indiferentă — o grandioasă statică în spațiu infinit. Simetria cadrelor, ca într-un cîmp-contracîmp dialogat (aici, dialogul mut e

subînțeles între om și destin), introduce pe rînd, într-o unitate dialectică, obiectul pe care și-l revendică (pînă la urmă cu aceeași soluție) cerul și pămîntul, precum și aceste două forțe împărțite în compoziția cadrului pe două jumătăți orizontale (simetrie interioară). Linia cablului delimitează hotarul dintre marile componente ale naturii, stîlpii îl accentuează, evidențiînd totodată posibila lor legătură, soarele indecis și palid, scîlpind după cite un nor, își rezervă discret funcția de arbitru, ca să nu strice echilibrul celor două forțe.

Alegerea finală, aparent impusă, îl proiectează pe Iacob în dimensiunea cosmică: o pată întunecată pe fondul imaculat al nămeților, văzută de undeva de sus, de foarte departe, identifică prezența lui în oricare dintre ambele elemente egal ostile. Absența din viață e suplinită de ordinea universală, împacată, în sfîrșit, cu sine însăși.

Sergiu SELIAN

Pas în cinci

Îmi aminteam acest film cadru cu cadru... Revăzîndu-l, aveam acea mulțumire a răscolirii zestrei spirituale personale care face sensibil bagajul de cultură. Revedeam cu încîntare **Pas în dol** al lui Dan Pița și așteptam secvența finală... Pentru că știam că voi avea din nou sentimentul atît de rar și atît de aparte al bucuriei artistice. Dar... de ce? Un „ce” anume îmi rămăsese în acea zonă dintre luciditate și simțire... o anume satisfacere a unei nevoi de a simți un anume cinema... atît de rar întîlnită... Și, iată... Eroul cel tinăr, cu toate șansele, lucid, sensibil și crud, suplu și alb ca

un inger, își duce posesiv iubita, stringînd-o puternic de umeri... Nu știu unde; o duce astfel că simțim că nu e momentul să ne întrebăm, poate cu siguranța drumului către destin, de altfel nu spune nimic, totul e hotărît... trec prin fața noastră, spectatori, ar coborî o scară care duce în libertatea naturii... dar jos, la capul treptelor îl așteaptă... iubita iubitelui, sau cea care-l iubeste și ea... Prima se oprește, el se duce către cealaltă, poate spre o explicație — simțim finală — a acestor parcursuri paralele de pași în doi... Dar pasiunea, așa cum e adesea în viață, o ia înaintea celor ce ar fi de lămurit pașnic în cuvinte... iubita nefericită se dezlănțuie asupra iubitelui surprins într-o dilemă tragică... Și atunci... și atunci cînd instalați bine în fotoliul nostru, asistăm, în prim plan, la spectacolul deznădejdiei, simțim... parcă luați cu fotoliu cu tot... nu, nu e nici un spectacol aici, viața ne ia de mină și ne tirăște în mersul ei de șuvoi cu bulboane... da, ne amestecăm aici între cei doi care se pîruiesc cu nădejde și regasire, o uităm de tot pe prima iubită cu care venisem spre generoasa natură montană, o uităm de tot, undeva, în viață, deși e aici, aproape, dar duși de fotoliul nostru fermecat n-o mai vedem, urcăm, coborîm cu cei doi... simțim acum cu toții trei, nu ne mai putem rupe unii de alții, dacă n-om fi chiar patru, căci nu putem scăpa de prima iubită care e aici cu noi, aproape o simțim în același spațiu, deși n-o vedem... ba urcînd cu fotoliul nostru sus, pe scări odată cu nehotărîtul iubit, nu le mai vedem deloc pe ele, dragostele lui, dar ele sînt tot aici, cu noi, simțim cu toții patru... pe aceste scări... în capul cărora apare eroul vital și sumbru, iubitul neîubit, corpulent și greoi, negru ca un principiu antitetic, elementar, dar justițiar și simplu, temperamental pînă la compasiune... Ne oprim, noi cei patru... „El, al cincilea, coboară către iubitul prim... Nu îndrăznim să intervenim... simțim cît de personală e disputa... cît de crudă... dar fotoliul fermecat ne duce acolo, în miezul ei, cu ei... Da, simțim acum cinci care trăim deznădămîntul: Maria, Monica, Mihai, Ghiță și... camera. Fotoliul nostru ferme-

Satul — matrice spirituală (*Lumina palidă a durerii* de Iulian Mihu cu Violeta Andrei)



cat... covorul fermecat al cinema-ului... atunci când camera încetează a fi un martor ocular, când nu numai că **participă**, dar și **intră în acțiune**... Da, aceasta era bucuria pe care o așteptam... sentimentul rar al cinema-ului trăit de o cameră în acțiune... De o cameră în investigație... De camera unui regizor. Aici, Dan Pița semnând prin această secvență una din mărgăritarele filmului românesc.

Savel STIOPUL

Portretistică de forță

Lumea care foiește pe platoul de filmare — „film cu burgheji”, Buftea, anii '50 — adună laolaltă, într-o secvență antologică, aproape toate personajele filmului **Figuranții**, ca într-un teatru mundi, ca într-un joc halucinant al istoriei, în care arta și viața se întrepătrund, inversând spectaculos rolurile. „Asta vrea să fie o serată, un party, un bal, sau ce?” întreabă contrariată o figurantă, păstrând din alte timpuri, nuanțele unui cod strict al protocolului. Pentru creatorii și tehnicienii echipei de filmare, ei înșiși personaje cu forță de caracterizare tipologică, momentul e doar o secvență din scenariu, „o petrecere în lumea bună” (precum cea din *Serata*, de pildă, la care se face aluzie într-o notă parodică). Ei, „foștii”, cei care altădată pentru nimic în lume n-ar fi abdicat de la ceremonialul unei serate, interpretează acum roluri de servitori: Costi Bengescu (George Constantin) duce tava cu pahare („Sînt puțin cam pline. Șampania nu se servește așa” atrage el atenția. „Lasa așa!” îi spune recuziterul. „Să fie din belșug! Belșug burghez”), în timp ce soția lui (Maria Rotaru), subretă cu bonetă și șorțuleț, goleşte scrumiere. Sugestia e limpede: foștii principali pe scena vieții au ajuns figuranți ai istoriei. În timp ce „feciorul” Zazei, Matei (Gheorghe Dinică) a fost ales să întruchieze... un senator! Umorul suculent al secvenței este amplificat de seriozitatea (lipsa de complexe) a celor din echipa de filmare: „Puneți ceva pe pianul ăla! E prea negru!” urlă regizorul (Eusebiu Ștefănescu). „Și noi ce facem?” întreabă un ins dintr-un grup de trei îmbrăcați modest, cu șepci pe cap. „Ce e cu ăștia?” întreabă regizorul. „Grupul de sabotori. Cei care aruncă în aer instalația”. „E nevoie de asta?” întreabă aerian regizorul. „E în scenariu” îi amintește discret secundul (Viorel Comănicei). Nu mai insistăm asupra celorlalți personaje, al căror pitoresc nu cade nici o secundă în grațiu, fiecare cu forță de individualizare și de sugestie în galeria amplă de portrete. Ironia distribuirii rolurilor face ca Leonora (Mariana Buruiană), personajul-cheie al lumii **Figuranților** să interpreteze în „filmul din film” o tină care cîntă la flaut, exact identitatea ce-i fusese refuzată în viață. Pentru că, deși s-a rupt brutal și definitiv de



Figuranții sau dinamica tabloului social
(de Malvina Urșianu
cu Mariana Buruiană și Jean-Lorin Florescu)

lumea unchiului Costi și a Zazei, mama vitregă (Gina Patrichi), de lumea tuturor rubedeniilor ce-i apar ridicele în ifosele lor aristocratice, Leonora, adolescența care cu demnitate încearcă să-și afle rostul și locul în lumea cea nouă, în prefacere, fusese dată afară din Conservator. Într-o lume pe care o cunoaște bine, dar cu care structural simte că nu ar mai avea vreo legătură și lumea cea nouă, necunoscută, care o atrage prin proiecția ei ideală, adolescența nu și-a aflat încă locul. Posibila ipoteză de adolescență a eroinelor din alte filme ale Malvinei Urșianu, ea vrea să știe, deocamdată, cine este. „Fii atentă să nu se vadă bascheții!” îi recomandă garderobiiera pe platoul de filmare, unde, în rochia lungă găsită în cutărul din pod, ea cîntă la flaut, trăind însingurată clipa de emoție autentică, în mijlocul acelei lumi strănii și contrafăcute. În pauza de filmare apar și figuranți din alte filme: oșteni otomani, ofițeri nazisti, legionari romani, dialogul întretăiat devenind savuros: „Îi spuseseam lui Tatarescu încă din '38’...” „Trage Peciovski un șut și...” o întreagă lume cu iz călinesc prinde contur apăsător într-o portretistică de forță, figurind starea de inconștiență, contrapunct al stării de luciditate, cu care de regulă, personajele principale din filmul Malvinei Urșianu își asumă destinul condiționat de meandrele mersului înainte al societății.

S-ar mai putea vorbi în cazul secvenței „filmului în film” din **Figuranții** și despre prezența elementelor textuale, despre acea „construcție în abis”, termen împrumutat de André Gide din heraldică și adoptat de retoricele discursului narativ pentru a desemna un concentrat al semnificației textului, un „blazon rezumativ”, care poate deschide o perspectivă revelatoare atît asupra operei cît și asupra procesului de creație. De aceea secvența ne apare, atît la nivelul tipologiei, cît și al sensurilor, al construcției —

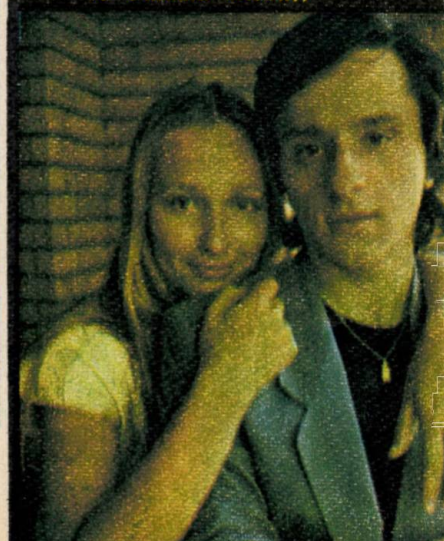
echilibrul arhitectural, intensitate dramatică, suflu poetic, sondaj psihologic — drept una dintre acele secvențe reprezentative, ce pot da seamă oricînd asupra unității întregului.

Roxana PANĂ

Înțelepciunea măsurii

Cred că Lumina palidă a durerii rămîne unul din filmele noastre trăi-

Căutarea de sine în prim plan (Paș în doi de Dan Pița cu Anda Onesa și Claudiu Bleont)





Regizând „fotograma esențială”
(Secvențe de Alexandru Tatos
cu Emilia Dobrin-Besoiu
și Geo Barton)

nice. Cred și acum — după aproape zece ani — că admirabilul scenariu scris de George Macovescu i-a găsit pe regizorul Iulian Miha într-o clipă de vîrf — împreună au semnat una din puținele monografii sufletești adevărate și puternice ale satului românesc și ale spiritualității pe care a plămădit-o.

„Ion” este romanul unei societăți proaspete, viguroase, de aceea cam aspră, în care conștiința e înaltă dar nu poate face altceva decît să ia cunoștință de instinctele sale» — spunea Călinescu (în 1935) despre romanul lui Rebreanu — și cred că din aceeași sevă își trage ideologia și filmul despre o lumină palidă a durerii, într-un sat dinaintea războiului cel mare. Filosofia lui îmi pare a se fi născut însă din altă sămînță: blindețea și cumpătarea spiritului românesc în toate vremurile. „Ce interferențe și ce sinteze au loc în acest stil [arhitectonic moldovenesc]?” — se întreba Blaga (în 1940). „Elementele ce se îmbină aparțin cîmpului bizantin și cîmpului gotic. Sinteza e românească. (...) Sinteza dintre elementele unor stiluri de tendințe diametral opuse, în esența lor, se obține datorită faptului că în concepția arhitecturii intră o deosebită grijă pentru pondere și măsură. (...) Măreția ar fi chemat după sine excesul. Izbînda moldovenească n-ar fi fost cu puțință, dacă, în general, spiritul românesc n-ar fi fost călăuzit de «măsură» în toate”.

Așa îmi pare că trebuie înțeles discursul din filmul lui Miha-Macovescu. O schiță a sufletului românesc bine temperat — fără dimensiunile marii proze, dar sigur cu forța sa de sugestie. Filmul reușește prin cîteva portrete, printr-o stare lirică delicată, țesută deasupra imaginilor, să definească o structură umană irepetabilă, un produs a ceea ce numim matrice spirituală. Adaugă patetismului gene-

rant din romanele țărănești ale lui Rebreanu, o doză subțire și subtilă de ironie, un umor (caragialesc!) relevant pentru disponibilitățile omului nostru. Molcom, în largă cuprindere își plimbă aparatul de filmat privirea peste pămînturi cu rădăcini pierdute în negura vremurilor, cu insistență dar mai ales cu maiestate își construiește filmul frazele. Balade adevărate, de un autentic și esențial arhaism folcloric, devin flexiunea temei în registru epic — la întretaiera lor, filmul capătă o respirație unică, de epopee. O sinteză cu valoare de hermeneutică, plasată, cinematografic vorbind, sub semnul unduirii — ritm și spațiu mioritic. Tot așa cum, privind chipurile oamenilor din acest film (mulți țărani adevărați, cu hainele lor muncite) înțelegi mai bine de ce spiritul poporului nostru a preferat radicalității mitului, blindețea poveștii sau seninătatea basmului. Toate aceste elemente nefiind ele extrapolarî sau ilustrativisme, ci reprezentînd, prin inteligență creatoare, asumarea cinematografică a ideii de **cîmp stilistic** — arta și izbînda acestui film.

Paul SILVESTRU

Fascinat de vérité

Întors dintr-o obositoare prospecție, ostentat după disputele și discuțiile în care le-a explicat membrilor echipei cit de important este ca totul, în filmul lor, să arate „ca-n viață”. Regizorul ajunge acasă. Este ajunul Anului Nou și în apartamentul unde nu-l as-

teaptă nimeni, nici un semn de sărbătoare. Lingă platoul cu mincare, un bilet cu greșeli gramaticale „dacă nu mincați puneți în frigider”. Telefonul sună strident, făcînd încăperile să răsune a gol, dar nu reușește să-l înviorizeze: e numai o felicitare convențională, din partea cuiva care „bate la porțile afirmării”. Risetele din vecini, melodia sacadată a „perinței”, zgomotele de tacîmuri și clinchetele de pahare amplifică senzația de singurătate a eroului. Portret de cineast în criză de creație, s-ar putea numi această secvență în care Alexandru Tatos joacă rolul regizorului.

Deci, regizorul ascultînd, la propriu și la figurat, „pulsul vieții”. Sigur că nu este pentru prima dată cînd vedem așa ceva pe ecran. Primul exemplu venit la îndemînă este **Noaptea americană** al lui François Truffaut unde raporturile dintre cinematograful și realitate sînt analizate cu admirabilă finețe. Și acolo regizorul-personaj era un alter-ego al celui care semează filmul. Tatos nu are însă exuberanța lui Truffaut și nu crede că este atît de simplu să formezi mult visată „echipă sudată”. Pasiunea protagonistului din **Secvențe** pentru adevăr, firesc, naturale și spontaneitate nu se transmite instantaneu asistentului, actriței, secretarei de platou, machiezei etc. Regizorul fascinat de **ciné-vérité** se află în această secvență într-un pasager moment de descurajare. Bătălia lui pentru autenticitate va înregistra, abia mai tîrziu, o rundă cîștigătoare. Încordată sa „vinătoare” după amănunte revelatoare din viață, îndrîjita luptă pentru respingerea notelor false își vor găsi pînă la urmă sprijinul în aportul echipei și satisfacția în ceea ce se vede pe ecran. Este o cauză pentru care merită să plătești cu asemenea clipe de solitudine, demonstrează prin această peliculă-credo regizorul Alexandru Tatos. Filmografia lui este un argument că, într-adevăr, merită.

Dana DUMA

O „dramă de cameră” strămutată în exterior (*Ciuleandra* de Sergiu Nicolaescu, cu Gheorghe Cozorici, Ion Rîțiu și Ion Anghel)



Structuri polifonice

Contestându-i lui Rebreanu „puțința de a întui persoane”, George Călinescu aprecia în a sa monumentală *Istorie a literaturii române* că în „Ciuleandra” cazul e dedus, văzut exterior și excesiv sistematic, „nuvela în sine mai înfățișându-i-se „divinului critic” doar ca „onorabilă, rece, superficială, deși bine întocmită”. Opinii destul de tranșante, trebuie să recunoaștem și prea puțin compatibile cu impulsul prim, presupus ca obligatoriu generos, al oricărei ecranizări. Și totuși, paradoxal, părerea călinesciană pare a-i fi influențat și stimulată pe Sergiu Nicolaescu care, fără a i se supune integral, reține însă esențialul: ideea de sistematizare, de lucru „bine întocmit”, atât de potrivit cu propriul său temperament. În dubla-i calitate regizorală și (co) scenaristică, cineastul construiește astfel un edificiu filmic de o maximă rigoare. Aidoma unei fugi pe mai multe voci, temele sînt expuse și dezvoltate în conformitate cu legile unei elaborate polifonii audio-vizuale; motive ale coșmarului (jocul țărânilor răsculați, moartea căprioarei, hora argeșeană) se întrepătrund în *Ciuleandra* cu cele ale lucidității (uciderea Mădălinei), într-o densă armonie imagistică.

Îndeosebi această din urmă secvență surprinde prin eficiența abordare a unei strategii cinematografice complexe, oferind cheia întregii rezolvări dramatice ulterioare. După un pregeneric saturat de sonorități de cele mai diverse proveniențe, sîntem proiectați fără tranziție într-un spațiu al tăcerii absolute, străpuns brutal de un strigăt în noapte. Două personaje, despărțite prin insurmontabile bariere psihologice, schitează vane tentative de comunicare în albeața parcă neverosimilă a somptuosului lor dormitor; zbaterea hăituită a lui Puiu Faranga se lovește însă de indiferența înghețată, de „ochii goi” ai unei Mădăline-Madeleine, desemnată obediență în executarea unor ritualuri mondene. Sergiu Nicolaescu revine asupra momentului. O dată, în timpul discuției dintre doctor și ucigașul fecior de boier și în sfîrșit, atunci cînd cei doi neștiuți rivali ajung împreună la locul crimei. Izvorît dintr-o subtilă dialectică a clar-obscururilor, prefațat de angosante și simbolice tenebre și la propriu — în casa Faranga s-a produs o pană de electricitate — adevărul își croiește sinuos drum spre lumină. El răbufnește neechivoc la capătul unei secvențe de o revelatoare consistență, minuțios orchestrată în toate compartimentele care, surprinzător, deși în aparență doar „rece” și „exteroară” (sau poate, tocmai de aceea) izbutește să confirme pregnant capacitatea autentică a regizorului de a crea atmosferă și „a întui persoane”.

Cerere în căsătorie

El pășeste țănoș în hainele noi, „de gata”, vrînd parcă să atragă atenția asupra lui ca și cînd ar spune: „Hei, iată-mă-s, credeți că numai în salopetă îmi stă bine, în pulovere tricotate de mama și în cămăși cadriate? Cu banii muncii de mine, mi-am luat cel mai elegant costum și o cămașă pe cînte. Ce-mi lipsește e o cravată asortată!” Se apropie de tinăra vinzătoare, la început cu gîndul doar la completarea garderobei. Dar ea e frumoasă și modestă și pare o fată bună și ar merita să știe cu cine are de-a face, căci despre el a scris și

scos în cale într-un moment cînd își pierduse încrederea în oameni, pentru a-i îndrepta pașii pe calea firească a unui cămin, a unei familii.

Rareori o cerere în căsătorie mai rapidă ca asta, o Blitz-Liebe mai convingătoare! Richard al III-lea o cucerește pe Lady Ann într-un monolog, închizîndu-i toate porțile de scăpare, Julien Sorel și-a premeditat seducerea doamnei de Rênal, Andrei Pietraru — pe cea a Ioanei Boiu-Dorcani, pregătind argumente imparable; Tanta și Costel se decid să facă nuntă în fața haibelor și mititeilor din restaurantul gării Medgidia (pentru ea, doar „un țap și doi mici”) după ce aflaseră esențialul unul despre celălalt: profesie, familie, ciștișul, culoarea ochilor — numele fiind mai puțin importante.

Dar aici, în filmul *Promisiuni*, scenarista Vasilica Istrate a imaginat o scenă de redutabilă forță de sugestie, regizoarea Elisabeta Bostan a ales cu



Firescul la el acasă (*Promisiuni* de Elisabeta Bostan cu Maria Ploae și Mircea Diaconu)

la gazetă. El ține să-i arate „cartea lui de vizită” o poză cu cască pe cap, apărută în articolul despre succesele lui și întinde jurnalul ca din intimplare, sub ochii vinzătoarei. Ea înțelege, zîmbește și încearcă să-i facă nodul la cravată. Și atunci, ca din senin, el începe să facă scandal, „să vină responsabilul!” și apare cu un suris împăciuitor responsabilă care nu înțelege de ce acest client cusur-giu îi cere s-o mute pe tinără, încă din prima ei zi de lucru, la alt raion. „Fiindcă nu vreau ca soția mea să lucreze într-un raion unde trebuie să se agate de gîtul bărbaților!” (citit din memorie.) Responsabila (Sanda Toma) privește nedumerită de la unul la altul, caută o confirmare în ochii fetei (Maria Ploae) încurcată, la rîndu-i, dar simțind că băiatul ăsta (Mircea Diaconu) nu glumește, că soarta i-l-a

știință protagoniștii și locul acțiunii — filmările s-au realizat chiar într-un magazin universal pe un du-te vino autentic, iar cei trei actori, fiecare în parte și toți laolaltă cu finețe (Sanda Toma, cu sinceritate și expresivitate — Maria Ploae asemenea, iar cu aplomb — Mircea Diaconu) reușesc să creeze senzația de prospețime, de firesc, de farmec. Într-un cuvînt — o secvență antologică a filmului nostru de actualitate.

Octavia TREISTAR





Cu forța cărții și cu talentul valorificării cinematografice (Pădureanca de Nicolae Mărgineanu, cu Șerban Ionescu și Manuela Hărăbor)

Ion Agârbiceanu. Secvența: a lui Nicolae Mărgineanu. Iar filmul: Pădureanca.

Florica ICHIM

Oglinda-viață, oglinda-iluzie

Un chip înghețat, straniu, materializând pornirile tiranice ale polcovnicului... Detașare, ironie împinsă până la sarcasm, cruzime diabolică... polcovnicul Iordache. Statura sa domină un spațiu arid — conacul împietrit în spaima rețelilor trecute și viitoare, un spațiu consubstanțial cu autoritatea. În opoziție, aflat dincolo de răscrucea dintre dealuri, ținutul verde, tărîmul sevelor vitale ce ascunde hanul... Născută parcă dintr-o tainică respirație a pădurii, hangița „frumoasă, voinică și ochioasă” (după descrierea lui Caragiale) este deplină stăpînă a acestor locuri, dar și stăpînită de ele. Mai tîrziu, ca semn de dragoste, îl va purta pe Ștefan prin hațisurile nimănui cunoscute: „N-am să-ți ascund nimic... Să te știe locurile, să te știe pădurea.”

Între aste două lumi se consumă destinul tragic al eroului — viitorul ginere al polcovnicului, tînărul Ștefan, nobilul scăpătat; între tentația banului, a puterii, și vocația dragostei, a dăruirii. O contradicție ai cărei termeni glisează permanent într-un joc de oglinzi, de reflexe-simboli. În **Hanul dintre dealuri** odaia hangiței, cu ușa oglinzii-hotar, devine un spațiu ambiguu, de transcendere a realității. Marea oglindă este așezată astfel încît, în orice punct al odăii te-ai afla, privirile să-ți fie captate de ea; ochiul ia cunoștință de lucrurile înconjurătoare prin oglindă. Ceea ce se petrece în oglindă este o realitate secundă, susceptibilă de fantastic. Dificile racursuri, plonjeuri anihilînd raportul obiectelor, o rafinată difuzare a luminii estompînd contururile, augmentează starea de ne-liniște a eroului, de pendulare între cele două lumi disjuncte. Oglinda are puterea de a face vizibile proiecțiile interioare: Ștefan vrea să fie bogat, vrea putere... În noaptea de agonie, oglinda îi oferă imaginea feerică a vieții tinjite; numai că gestul disperat cu care hangița închide ușa peste această imagine-tentație dezvaluie sensul ultim — moartea.

Ștefan, ginerele polcovnicului Iordache trăiește, este bogat, are putere... Alegerea a fost făcută: a supra-viețuit, a devenit om avut dar a căpatat de fapt doar puterea de a se supune... ca un rob, tiranului, cucerind „victoria” ca un invins.

Se zice în popor că oglinda are puterea de a păstra peste timp ultima imagine... Ultimul cadru. Un stop-cadru: îmbrățișarea îndrăgostiților în rama incendiată a oglinzii-simbol.

Regia spectacolului: Cristiana Nicolae.

Marina ROMAN JUC

Apa, pămîntul și răbdarea

Un om scoate apă din fîntîna. Gest de mii de ori făcut, căci omul este argat, iar brațele sale fac mișcarea aproape fără știre. Dar acum roata fîntînii cunoaște alte ritmuri. Ea se integrează în drama omului. Iar acesta este umilit, umilit și minios. Minia lui accelerează mișcarea roții, apa scoasă este răspîdită în curte, roata se învîrtește din ce în ce mai repede, pămîntul însetat primește la în-

ceput apă, dar ritmul roții crește și pămîntul își schimbă chipul. Pe măsură ce minia omului se involburează, ciutura se umple și se golește mai des, pămîntul saturat devine noroi, reține pasul omului — îl prinde în altă menșină decît cea a furiei. Dar vine și sleirea, brațele își molcomesc mișcarea. Totuși furia n-a trecut și în curtea întunecată omul bătucește cu picioarele pămîntul clisos, dansează tăcut, crîcnen, în ritmul zbuciumului doar de el simțit, doar de el știut. Singur cu zeii indiferenți. Ca și oamenii. Pentru suferința omului nu există ositoare. Pentru umiliția lui nu se află balsam. El a învățat dintotdeauna să rabde. Și bătătoarește înversunat pămîntul, își macină furia și își coace răbdarea pentru mai departe. Omul este tînăr și are în față o viață întregă. Și doar răbdarea va fi partea lui. În rest: tot răbdare. Omul este Șerban Ionescu. Personalul este al lui

Între destine paralele (Hanul dintre dealuri de Cristiana Nicolae cu Dana Dogaru)



Răsfoiesc cronicile muzicii de film publicate în ultimii ani; și, treptat, în minte îmi revin impresii sonore din alte producții cinematografice românești importante pe care le-am văzut, dar despre care nu am scris... Încet-încet, muzica peliculelor lansate în ultimul deceniu de către casele noastre de filme se adună astfel, în fața mea, într-un sistem a cărui structură seamănă cu aceea a unui organism viu: un schelet solid, echilibrat și mobil îl susține, o rețea de vase comunicante îl hrănește, un releu de transmisie a ideilor și sentimentelor, a stărilor și trăirilor îl străbate, aidoma sistemului nervos. Ca orice organism viu și acesta este fiul și urmașul cuiva: s-a născut deci cu o zestre, pe care și-a sporit-o, crescînd și maturizîndu-se, acumulînd noi elemente definitorii și — fatalmente! — renunțînd la altele specifice înaintașilor săi ori, cel mult, perioadei sale de primă tinerețe. Iar, pînă la urmă, balanța aceasta sensibilă între cîștiguri și pierderi, îmi pare a indica nu numai valoarea ci și caracterul muzicii noastre de film din ultimul deceniu.

Indiscutabil, global, ea a urcat o treaptă importantă pe scara profesionalismului (în pofida faptului că au fost solicitați să scrie muzică de film și unii muzicieni care nu sînt, în fapt, compozitori!), subordonîndu-se mai precis imaginii, dar a abandonat parcă o părțică din prospețimea inspirației și forța fanteziei, din cîndoaie și spontaneitatea cu care irumpea altădată, uneori chiar coplesind elementele vizuale ale filmului (vezi muzica lui Gheorghe Dumitrescu la Tudor, Tiberiu Olah la Mihai Viteazul, Liviu Glodeanu la Pîntea etc. etc.).

Desigur, au apărut — în seria semnatărilor de partituri pentru film — nume noi (unele, cei-drept, ca prezențe izolate și nu întotdeauna foarte semnificative), dar după opinia mea a fost zdruncinat întrucîtva raportul între ponderea compozitorilor de muzică simfonică și a celor de muzică ușoară, regizorii fiind tot mai mult tentați de accesibilitatea acestui din urmă gen, de priza lui la public, de popularitatea de care se bucură autorii lui și, preferînd aceste avantaje profunzimii și complexității de expresie pe care — virtual — o deține creația celor dintîi. Or, un compozitor de muzică simfonică — s-a dovedit și nu o singură dată! — poate fi capabil să scrie, dacă necesitățile filmului o impun și un cîntec de muzică ușoară ba chiar și o piesă de muzică populară (vezi exemplul cel mai recent: partitura lui Calin Ioachimescu la filmul **Miracolul** al lui Tudor Mărușcu pe cînd invers e mai greu (și, din cîte știu, nici nu s-a întîmplat vreodată, pînă acum, cel puțin).

S-a schimbat, tot astfel, valoarea raportului dintre ponderea muzicii originale și aceea a ilustrației muzicale. Prezența unor fragmente din compoziții „clasice” este tot mai rară, apărînd (după știința mea, cu o singură excepție: **Mitică Popescu** de Manole Marcus, cu ilustrația muzicală a fiinei Popovici) doar în condițiile în care ea este cerută de acțiunea reală a filmului (cum se petrece în **Încrederea** aceluiași Tudor Mărușcu — sau — mai substanțial încă — în **Figuranții** Malvinei Ursianu).

De altfel, funcționalitatea elementu-

Un trubadur
din secolul XX
(Zîmbet de soare
de Vasilica Istrate
și Elisabeta Bostan.
Muzica: Marius Teicu,
cu Tudor Petruț
și Bianca Brad)

Cum răsună muzica în filmele noastre?

lui sonor este din ce în ce mai considerabilă în peliculele ultimului deceniu, dispărînd treptat acel tip de film în care muzica se derula continuu, paralel cu imaginea, tulburînd pînă și dialogurile. Fenomen lesne de observat și în muzica simfonică și camerală „pură”, și aici a fost reevaluată forța expresivă a tăcerii, în relația ei cu cuvîntul, cu sunetul sau cu zgomotul. (Nu întîmplător Anatol Vieru, în **Iacob de Mircea Danelliuc**, a ajuns la performanța supremă în această direcție: nu este el oare, încă din 1966, autorul unei splendide lucrări camerale ce se intitulează „Trepte ale tăcerii” și n-a scris el, un an mai tîrziu, o simfonie numită „Odă tăcerii”?). În schimb, firește, musicalul a ajuns și el în filmele noastre la o remarcabilă împlinire: stau mărturie cele două **Chirițe...** ale lui George Grigoriu, **Rămășagul** și — mai cu seamă — **Zîmbet de soare**, de Marius Teicu.

În continuare, esențele străvechii creații folclorice nutresc numeroase dintre paginile de referință ale muzicii

de film: acelea compuse de către Cornelia Tăutu pentru **Acasă** de Constantin Vaeni și **Moromeții** de Stere Gulea sînt, cred, pilduitoare pentru capacitatea de a ridica, spre o mai amplă generalizare, semnificația unor întîmplări, altminteri strict fixate în timp și spațiu.

În fine, într-o epocă în care paleta timbrală s-a îmbogățit teribil grație folosirii sintetizorului (preferat însă uneori — de ce să n-o recunoaștem — mai ales pentru facilitățile pe care le oferă în materializarea sonoră a partiturii), există încă autori care — asemeni lui Cornel Țăranu, în **Flăcări pe comori** de Nicolae Mărgineanu — izbutesc să cîștige rîscantul pariu al competiției cu mijloacele moderne de producere a sunetului, creînd cu simplele, modestele, bătrînele instrumente „tradiționale”, o muzică de mare frumusețe și originalitate, plasticitate și putere de seducție.

Luminița VARTOLOMEI

Pactul cu memoria

Și după ce timpul trece, și după ce față de orice peliculă văzută la un moment dat intervine acel ecart, acel firesc proces de distanțare și implicită obiectivitate — cum de altfel se întâmplă cu întreaga noastră viață pe care o contemplăm, la un moment dat, cu un ochi de peisagist —, ce mai rămâne în amintire?

Mie îmi rămân o sumedenie de nuanțe, ca o ploaie de petale „sub castanul înflorit”, imagini, amănunte, frânturi de dialog, tot ce, probabil, atunci m-a frapat ori m-a impresionat, m-a trimis printr-o convenție tacită a poeziei la *altceva*, așa cum o metaforă trezește un gând, așa cum o amintire o trezește pe cealaltă în cealaltă, în acest flux-reflux continuu al memoriei.

Sînt pelicule în care nuanțarea relațiilor dintre personaje este chiar miezul filmului: Cum, de pildă, triumful iubirii din *Tată de duminică* (regia Mihai Constantinescu), cel care primejduia chiar echilibrul unei copilării, în care iubirea iubitei și iubirea soției se confruntau tăcut, sugerate printr-un amănunt gândit de regizor, un ton de interpretare: un zbucium lăuntric drapat în resemnare luminată slab de-o lumină mică de speranță pe chipul Ginei Patrichi, o stridentă în ton, o amarăciune oportun jucată de Olga Delia Mateescu. Din nuanțe era compusă și atitudinea soției lui Manica-

tide în *Facerea lumii*, (regia Gheorghe Vitanidis), extraordinara Clody Berthola, care dătr-o privire și un ton nuanța un personaj, o lume, o mentalitate, o realitate socială și istorică. Nuanța pornește de la scenariu, (de la cartea lui Eugen Barbu, în ultimul caz), ea e sugerată de litera scrisă, înainte de toate. Nuanța o gîndeste regizorul în ceasul acela de veghe și frămîntare, în ceasurile în care filmul dospește în minte, în care personajele și decorurile, tensiunile și relațiile prind chip, încet, încet, așa cum la ora patru spre cinci, în dimineața de vară, totul în jur e mai mult presimțire, contur indistinct, prezență misterioasă și apoi, toate capătă formă încet, încet, pînă cînd vine clipa luminii clare, iar ea limpezeste totul, triumfătoare.

Filmul este o operă colectivă subordonată concepției regizorale, dar nuanțele sale vin din foarte multe părți: din muzică, din coloana sonoră, din scenografie, din interpretare. Îți rămîn în minte frînturi care au și ele greutatea lor — specifică, uneori — ele îți reamintesc (prin acel mecanism cunoscut, descris de Marcel Proust) tot filmul, toată atmosfera. Eșarfa violetă a Mariei (Maia Morgenstern) din *Maria și marea* (regia Mircea Mureșan) smulșă de vînt și furată de mare, aruncată înapoi pe mal, o zdreanță oarecare, plină de nisip, de nefolosit, ea, care asistase fluturată de vînt la toată emoția și intensitatea unei iubiri pe un tîrm, purta cu sine și materializa cinematografic un stil de proză (acela al romancierului Radu Tudoran, scenaristul filmului), o formă de simbol, de literatură iubită de adolescenți.

Adeeseori chiar traseul unui personaj poate fi o nuanță a filmului; mi-l amintesc pe proprietarul celui cinematograf din *Cîntec în zori* (scenariul Dumitru Carabă, regia Dinu Tănase) care, în plină realitate a războiului agonice, se detașa (tragic) de tot și în loja lui, în sala goală, turnîndu-și un pahar de șampanie (al înfrîngerii, al deșertăciunii, al finalului), îi spunea operatorului: „Mai pune-mi o dată *Rapacitate*”. Capodopera lui Stroheim avea efectul unui drog, sau îl detașa dintr-o realitate inconfortabilă.

Un întreg film al nuanței era *Singur de cart* (regia Tudor Mărușcu), după părerea mea un film neobișnuit, chiar o cucerire pe teritoriul (cam arid) al diversității și insolitului personajelor contemporane. În condițiile în care (din comoditate ideatică mai mult, ori din lipsă de imaginație?) operăm, mai ales, cu „eroi pozitivi”, „eroi negativi”, împărțiri tranșante, chiar prea tranșante, dar care azi nu mai sînt operante — eroii acestui film erau vii și nuanțați, frămîntați de gînduri și viață așa cum e ea, cuprinzătoare și ambiguă. Își încărcau personajele cu insolit și personalitate, cîțiva actori pe deplin conștienți de sensurile filmului: Irina Petrescu, Dra-

goș Păslaru, Vasile Nițulescu. Un tip de nuanțare creatoare, precum a reușit pe deplin scenariul lui Dumitru Carabă prin personajele interpretate de Alexandru Repan și Adrian Pintea. (Vulcanul stîns) (regia George Cornea). O relație umană la fel de nuanțată este cea dintre eroina Malvinei Ursianu în *O lumină la etajul zece* — ingineria care cazuse pradă delatiunii și minciunii, fătărniciilor, erorii—și avocatului acesteia. Totul, începînd cu ambiguitatea inteligentă a dialogului e nuanțat. Ea: „De ce ai grijă de mine?” El: „Din orgoliu bărbătesc.” Se confruntau în acel film de urmărit cu emoție, cu iacără-n colțul ochiului și sîrîngere de inimă, doi mari artiști: Irina Petrescu și Gheorghe Dinică. De altfel, nuanțarea este în filmele acestei autoare complexe care e Malvina Ursianu un deziderat al direcției sale artistice. Vă mai amintiți vocea aceea onenită, cu accent franțuzesc a bătărinei doamne din *Trecătoarele iubiri* care aștepta pe plaja pustie, răscălită de vînt? Ea exprima toată *nostalgia*, toată drama înabusită a deznădăcinării. Vă mai amintiți panica personajului interpretat de Irina Petrescu în *O lumină la etajul zece*, cînd în plină noapte bate la toate ușile din blocul în care stă? Nici una nu se deschide, ea e încă singura locatară. În secvența aceea sînt concentrate soliloquiile fremătătoare, drama comunicării, gîndul singurătății și-al datoriei, ideea de solidaritate umană, încredere, prietenie, sacrificiu.

O nuanță nu trebuie să fie neapărat legată de poezie, de frumusețe, de candoare, de emoție. Ea poate veni din caricatural, din ridicol, din ironie benignă ori dimpotrivă, mușcătoare. Un ris anume (excelent Corneliu Revent, pliat exact pe personaj) arunca o notă de ridicol și bizarerie asupra comportamentului unor virtuali socri în *Pas în doi* de Dan Pita. În *Rămîn cu tine* (scenariul Dumitru Buznea, regia George Cornea), personajul interpretat de Dana Dogaru, țărancă tînară și ambițioasă care crede că poate cumpăra cu bani orice — o situație, ba chiar și bărbatul iubit, își saltă cu siguranță de sine vulgară, ostentativ talerii salbei — ea își poate cumpăra pe bani orice — mantou, pălărie, situații, relații, diplome, tandrețe, iubire. Cel puțin așa crede. Ironia regizorului e perfect drapată într-un soi de îngăduință, fata aceea e ca o plantă care devine printr-o anomalie (sau din pricina unei condiții de mediu?) altceva, depărmant și un pic monstruos. Mă urmărește imaginea ei, așa, plecînd de la salonul de modă, călcînd sleampăt pe tocurile înalte, ca pe o clipă de sinceritate socială, ca pe o lecție greșit înșușită dintr-un traseu uman lung și întortocheat al emancipării care-și are, firește, poticnelile lui.

Sigur, și nuanțele ironiei sînt destule: realitatea furnizează regizorilor noștri atîta material documentar! Exemple puțin mai vechi, *Secretul lui*

Frumoasă, enigmatică
(Joana Pavelescu

în Calculatorul
măturisește de Radu Aneste
Petrescu și George Cornea)



Bachus (regia Geo Saizescu), **Toamna bobocilor**, (regia Mircea Moldovan) **Buletin de București** (regia Virgil Calotescu) sau un exemplu mai recent **Sper să ne mai vedem**, cu o ironie benignă, plăcută foarte, susținută de Dumitru Dinulescu după litera lui Ion Baieșu, cu o sumedenie de elemente ajutătoare — scenografia, muzică simfonică și partituri actoricești. La un moment dat ironia poate fi calea nuanțată care duce spre patetism, spre alte sensuri, mai adinci, mai grave, spre un tip de problematizare ce ridică filmul în zona adevăratei arte (vezi **Concurs de Dan Pița**). Un film care friza nuanța poetică (și prin poveste, nu doar prin imagine și stil regizoral) în care se întâlneau rezonanțe mitice și baladești cu pasaje de reportaj literar era **Țiparnarii** (regia Ioan Cărmăzan).

Poate că nici un alt gen de film ca ecranizarea (sau filmul pornit din opera vreunui clasic) nu încearcă mai mult și mai obstinat să nuanțeze o pagină a literaturii noastre, care, desigur, capătă contur în mintea regizorului: zeci de elemente din substanța literară își caută întru chipare. Chiar stilul autorilor își găsește, la un moment dat, un tip de expresie fluidă în film. Așa cum ne apar Liviu Rebreanu în **Cluleandra**, **Râșcoala**, **Pădurea spinzuraților**, Ion, blestemul pămintului, blestemul iubirii, **Cezar Petrescu**, în **Întunecare**, **Glasando**, Ibrăileanu în **Adela**, Gala Galaction în **Moara lui Călfăr**, Sadoveanu în **Ochi de urs** și **Vacanță tragică**, Camil Petrescu în **Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război**, G. Călinescu în **Felix și Otilia**, Ioanide, Ion Agărbiceanu în **Nunta de piatră**, **Flăcări pe comori**, Ioan Slavici în **Moara cu noroc**, **Dincolo de pod**, **Pădureanca**. Acest „talent” de a echivala nuanța literară cu cea cinematografică presupune co-existența originalității autorului de film cu cel de literatură, cea care duce la un soi de complicitate artistică. Huxley spunea despre omul de literă că acceptă diversitatea și multiformitatea lumii, acceptă incompreensiunea fundamentală la nivelul ei de existență brută. În sfârșit, acceptă provocarea pe care i-o aruncă unicitatea, multiformitatea și misterul ei, și odată acceptate toate acestea, își ia misiunea — paradoxală — de a reflecta hazardul și informitatea existenței individuale în opere de artă de înaltă organizare și semnificație. Continuând raționamentul și parafrazându-l, omul de film acceptă la rândul său provocarea pe care i-o aruncă literatură, luându-și misiunea dificilă și paradoxală de a reflecta în imagine și cumuli sincretici de artă, ceea ce nu se poate vedea, ceea ce se ascunde printre rinduri. E una din cele mai dificile acte de sublimă indiscreție artistică și aduce cu sine o parte de satisfacție și una de frustrație. La împlinirea acestui act artistic și incitant, care cere un anume rafinament artistic, o duplicitate de tip superior: mimetism și originalitate, maleabilitate și direcție personală în același timp, o importanță hotărâtoare o are nuanța. Ea diferențiază o ecranizare de alta, ea sugerează atmosfera particulară.

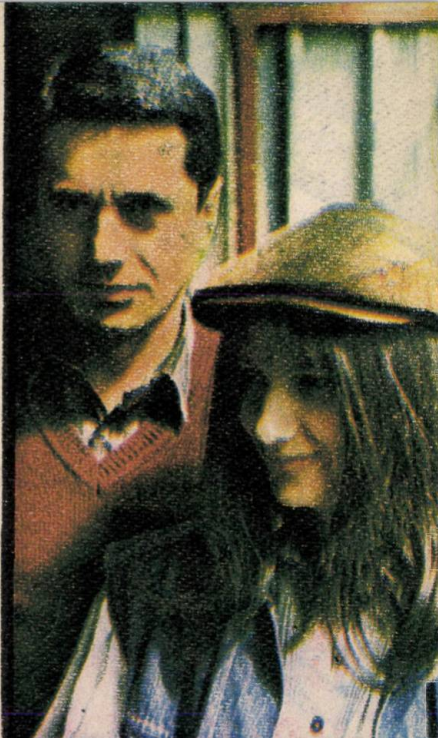
Si vine, cum e și firesc, vremea gândului pentru actorul pornit să își

exprime într-o nuanță a jocului toată acea pornire artistică, ambiție actoricească și culturală în același timp, dovedindu-ne ce se găsește în creuzetul închipuirii, clipe de acumulare și solilocvii. Sint actori care fac din nuanțare punctul de forță al carierei lor artistice: Victor Rebengiuc, Clody Berthola, George Constantin, Ștefan Iordache, Irina Petrescu, Ion Caramitru, Dorel Vișan, Leopoldina Balanuța, Valeria Seciu, Mitică Popescu, Olga Tudorache, Marin Moraru, Mariana Buruiană, Adrian Pinte, Claudiu Bleont, Maria Ploae (iertată-mi fie această enumerare amestecată, fără criterii de generație artistică, o enumerare care-mi vine-n minte ad-hoc și care demonstrează poate actualitatea, tinerețea, prospețimea unor nume prezente de mulți ani pe genericile filmului românesc și în același timp maturitatea celor tineri). Dar se întâmplă de multe ori ca dintr-un film (și cu asta revin la proustiana **madelaine**) să-ți rămână un ton, o încredințare a frunții, un gest, o mișcare, un suris.

Expresia fetei lui Colea Răutu în dialogurile cu fiica sa din **Facerea lumii**, ochii lui Octavian Cotescu în **Bariera**, acea aplecare a umerilor sub pardesiul modest, îndurerare care însemna mândrie și resemnare, deopotrivă, a Ginei Patrichi din **Tată de duminică**, privirea lui Anton Tauf aruncată peste „deșertul” dobrogean simbolic aproape, din **Miracolul**, blândețea tristă din vocea lui Emilian Petruț, pe șlepu sacrificial în timpul războiului (**Rul care urcă muntele**) ori ochii copilului devorat de febră, ochii dilatați la vederea ceaiului aburind (Mihai Brătîlă în **Cintec în zori**) toate acestea, sute de astfel de amintiri sînt posibile clipe care fac un pact cu memoria noastră și pe care nu le putem uita. Nu pot uita privirea lui Silviu Stănculescu în **La patru pași de infinit**, vocea Silviei Popovici din **Trecătoarele iubiri** cînd spune că tinerețea e trecătoare, privirea tristă și umedă a Piei — Carmen Galin în **Ioanide**, farmecul fatal al Ioanei Pavelescu în **Întîlnirea**, ochii Dorinei Lazăr din **Năpasta**, puritatea îndrăgostitei Berta (Tamara Crețulescu) în **Ciprian Porumbescu**, alergînd într-un cîmp înflorit sau breteaua căzută la pantalonușul lui Năică al Elisabetei Bostan, ochisorii lui negri urmărind căutătorii și uimiți cum înnoată peștele într-un borcan cu apă — sublim elogiu adus copilăriei. De neuit sînt nelineștea grea care se degaja din interpretările actorilor Șerban Ionescu și Adrian Pinte în **Pădureanca** sau capacitatea superioară a lui Claudiu Bleont de a-și încărca personajul cu atîtea sensuri printr-un joc nuanțat precum cel din **Concurs**. Expresivitatea lui Marcel Iureș în ultima secvență a filmului **Să mori rănit din dragoste de viață** ori a lui Mircea Albulescu din finalul filmului **Flăcări pe comori**, a Irinei Petrescu în secvența de final din **O lumină la etajul zece** (cînd ridică în brațe copilul, într-un simbol fantastic de expresiv și impresionant), deci toate aceste finaluri care mizau pe o expresie a unei fizionomii, reușeau să concentreze într-un chip esențial ideatică a acelor pelicule. Și de cite ori un film nu se asociază în memoria spectatorului doar cu o nuanță?

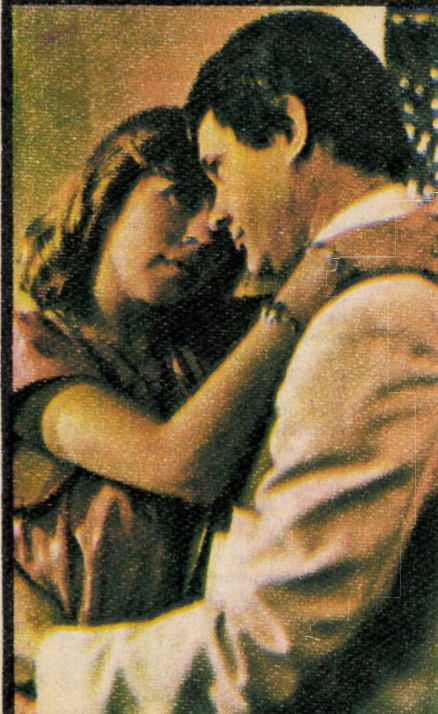
O nuanță care rămîne în amintirea noastră este dovada unei clipe artistice inspirate.

Cleopatra LORINȚIU

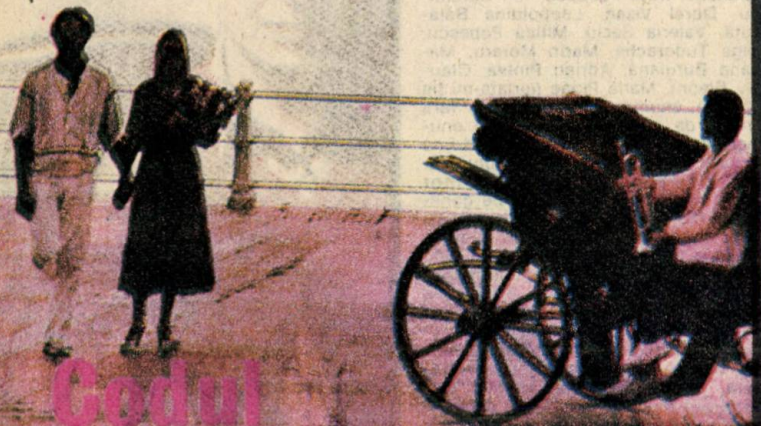


O simplă șapecă... (*Orele 11*
scenariul: Mihai Istrățescu;
regia: Lucian Brătuș,
cu Valeria Sitaru
și Mihai Căprița)

„Gestul” aducător de armonie
(conjugală):
(*Secretul lui Nemesis* de
Titus Popovici și Geo Saizescu,
cu Carmen Galin
și Emil Hossu)



imaginea
in deceniul IX



Codul poetic propus de operatorii acestui deceniu

Din capul locului trebuie precizat că imaginea filmelor deceniului nouă nu a apărut așa, prin generație spontană, ca explozie de fantezie cromatică, ca manieră inspirată de a mișca aparatul pe traiectoria unei idei sau senzații, compozițiile nu se conformează unor canoane picturale, de ce nu, a unei „publicități” fotografice impusă de „afișul” unei epoci dominată de vizualul conceput ca un mod de comunicare. Și enumerarea „negațiilor” poate continua pe toate elementele cadrului filmic. Adevărul adevărat, creația operatoricească s-a stabilizat, tradiția este terenul ferm pe care calcă generațiile viitoare și cele tinere, experimentele deceniului opt s-au consumat — de-ar fi să pomenim doar *Felix și Otilia* (1972), *Nunta de piatră* (1973) —, moda a trecut, apele s-au liniștit. Mai mult chiar. Fiecare operator și-a stabilit un stil propriu, adecvat, firește, dramaturgiei filmului, un fel de variații pe o temă dată, în care nuanțele, nota de specificitate nu se îndepărtează prea mult de „fondul genetic” asimilat în timp, exersat cu sau fără virtuozitate în funcție de valoarea intrinsecă a filmului. Ajungem astfel, la o primă concluzie; după trei decenii de cinema, cind „tinăra noastră cinematografică” a fost calul de bătaie al criticii, iar „imaginea”, pe principiul unei compensații, copilul favorit educat la

„școala operatorilor”, a talentaților operatori, intervine momentul de luciditate, exprimat lapidar printr-un concept de bun simț: imagine în afara filmului nu există, școala de operatorie este pură ficțiune în afara unei școli naționale de cinematografie. Atașamentul declarat, euforia „imaginii” în sine a trecut. Reușita operatoricească este doar fumul ce iese pe hornul sălii de cinema în seara premierei, dar nimeni nu mai despică firul în patru în materie de imagine, pînă ce critica nu dă verdictul asupra filmului, enunțînd cineaților „habemus papam!”

Poezia și plastica

Deceniul pus în discuție (1979—1989) debutează cu o peliculă ce șochează, irită sau incită, oricum un experiment care avea să dea multă bătaie de cap celor din cinematografie și nu numai lor, *Falansterul* (1979) în regia lui Savel Stiopul cu imaginea lui Ion Anton. Chiar și astăzi dacă întrebi care sînt datele acestei imagini, în cel mai bun caz te alegi cu o ridicare indecisă din umeri. Și, totuși, acest film merită toată atenția noastră, fie și numai din perspectiva unui deceniu de tatonări febrile, simptomul unei bresle neliniștite și creatoare, conștientă de valoarea ei, de influența pe care o exercită în adaptarea limbajului filmic la modernitatea epocii pe

care o străbăteam. Șocul vine de acolo că la acest film, mișcarea de aparat, haotică, trepidantă, obositoare, în opoziție flagrantă cu tot ceea ce este unanim acceptat — integrarea obiectivului în ritmul colectiv al cadrului în care au loc ușoare, uneori imperceptibile modificări de perspectivă, subtile variații cromatice — a fost socotită drept o impietate. Astăzi, însă, îi atribui o altă interpretare, fie numai la nivelul intențiilor regionale ale lui Savel Stiopul: cultul spontaneității. O colectivitate uman utopică, privită prin ocularul unei camere la fel, de utopice. Din acest moment, de pe această poziție, defectul devine calitate, care aparține, de astă dată, ansamblului: mișcarea. Cadrele se succed după tehnica mișcării fotografiilor pe pellicula primitivă a kinetoscopului, în interiorul căreia mișcarea de aparat apare fragmentară, cu hiatusuri, gestul sacadat de artificii poetice al marionetei. Și așa cum în cazul kinetoscopului miracolul animării personajelor se realizează în privirea spectatorului, tot astfel, la acest film, ritmul normal al percepției oculare se petrece în mintea spectatorului, cu semnificațiile proprii filmului: să captezi mișcarea ca într-o operă plastică, pe o linie analoagă cinematografului, dar păstrîndu-i irealitatea. Gîndit așa, experimentul devine o virtute; personajele sparg limitele cadrului pentru a executa o pantomimă colectivă, compun adevărate alfabete dinamice dezvăluite în plină comunicare. Place sau nu, e o altă problemă. Fapt cert, deceniul nouă debutează cu o bizarerie, un fel de poezie spațială sau spațialistă; spiritul poemului și vocația plastică pătrund în zona acestora de frontieră pentru a ridica „șantieri mentale” de lungă durată. Rostul lor este de a explora noi spații sau altele străvechi, părăsite de mult, pentru a identifica, în fond, izvoarele îndepărtate din care provin amîndouă: poezia și plastica.

Am insistat asupra acestui „caz, pentru că multe din imaginile filmelor noastre poartă o tentă mai marcată sau mai discretă a jocului ambiguu dintre poezie și plastică; enumerările sînt de prisos, oricum limitative, și din respect pentru operatorii noștri de frunte citez doar cîteva filme reprezentative: *Luchian* (1981) operator: Călin Ghibu, *Saltimbancii* (1981) Ion Marinescu, *Să mori rînit din dragoste de viață* (1984) Doru Mitran, *Cluleandra* (1985) Nicolae Girard, etc.

O altă direcție predilectă ne propune cadrul metaforic al lumii moderne cu formele sale termiere care absorb detaliile și aglutinează existențele individuale într-o pastă socială aparent eterogenă. Semnul său grafic este expresia spontană a personajelor de prim plan și a unui flux imaginativ provenit din acele zone neliniștite interioare, alertate de prezența ostilă a spațiului citadin. Deși lucrate în registre diferite, filmele *Proba de microfon* (1980) filmat de Ion Marinescu, *O lumină la etajul X* (1984), Sorin Ilieșiu, *Pas în doi* (1985), Marian Stanciu, etc., au un numitor comun. Codul care va permite descifrarea mesajului va fi conținut în demersul narativ direct; acordul fundamental între acțiune și imagine este ritmul de aparat,

care înalță un elogiu necondiționat mișcării — vieții deci — în timp ce atmosfera vizuală e tulbură, metamorfoza la care recurge artistul e glacială, umbrele opace (vom mai reveni asupra acestui detaliu semnificativ), culoarea nu e încă structurată sau nu a primit dreptul la expresie.

Aparatul — o prelungire a gândului

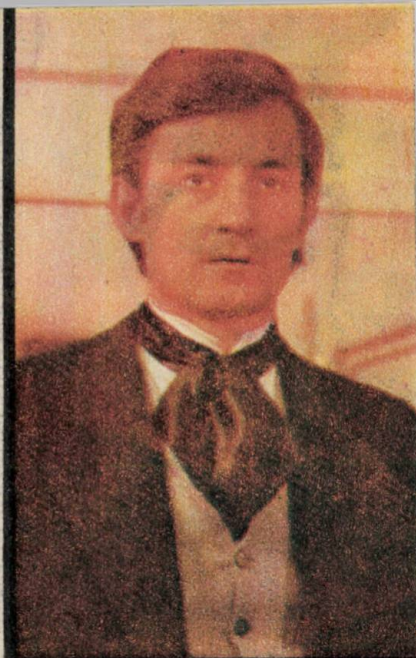
Am pomenit de umbre, pentru că în acest deceniu se va produce o tranșă izvoită din însăși concepția operatorilor noștri despre materie, o materie senină, diafană, care nu opune rezistență, capabilă de transparență. **Glissando: (1984)** imagine semnată de Călin Ghibu; **De dragul tău Anca (1983)** Florin Paraschiv; **Intunecare (1986)** Călin Ghibu; **Înainte de tăcere (1978)** Nicu Stan; **Noiembrie, ultimul bal (1989)** Călin Ghibu. Atmosfera cadrului are ceva din familia sticlei și aceasta fiindcă lumea ideilor, prin definiție, e transparentă: în plină perioadă de culoare, câteva filme alb negru: **La capătul liniei, Să mori rănit din dragoste de viață**, Doru Mitran, **Dreptate în lanțuri**, Vlad Păunescu, **Moromeții**, Vivi Drăgan Vasile etc. Așa cum floarea devine o prelungire a

permit apariția cerului în spectacolul obișnuit al satului; desen decorativ cu acel respect pentru puritatea liniei, umbre puternic saturate; o senzație de răcoare sau arșiță ca și incorporarea unor sugestii de ordin auditiv; foșnete, murmure, ecouri. Și, înainte de toate, grație unei imagini de-a dreptul misterioasă prin simplitatea ei, percepția unui obscur consens între om și natură, o înțelegere enigmatică, pământul și munca nefiind nici luptă oarbă nici dură necesitate, ci un dialog predestinat al unei inexorabile simbioze.

Metafora naturii

De altfel, tema naturii va fi reluată și în versiunea color a unor filme importante, multe dintre ele ecranizări: **Concurs (1982)** Vlad Păunescu; **Ochi de urs (1983)** Florin Mihailescu; **Adela (1985)** Doru Mitran; **Iacob (1988)** Florin Mihailescu; **Hanul dintre dealuri: (1988)** Nicu Stan, Alexandru Intorsoreanu. Caracteristic, o vitalitate explozivă care combină atributele naturii cu cele umane propulsind eroii dincolo de realitatea comună; natura sugerează prototipuri expansive, dezlanțuite, energetice, ritmuri dinamice (**Concurs, Iacob**), în timp ce umanul controlează prin acte de viață și judecăți de valoare lucide, excesele materiei, pentru a nu deveni, cumva, sterile sau maligne. Și, doar culoarea va restabili echilibrul sacrificial în folosul valorilor dramatice; cromatici strălucitoare, acorduri surprinzătoare, nuanțe fundamentale vibrând de emoție, nu ca un dar al destinului, altfel de inconsecvent în deciziile lui și care, chiar în clipa generozității sale finale a păstrat durerea ca instrument al creației, ci ca un dar al naturii, excelent ilustrat în **Ochi de urs**: o mereu reluată prospectare a universului imaginar; nu mitul localizat cit, mai ales, spiritul său fantastic și extazul creației pe deplin libere de îndată ce operatorul a înțeles cit de ușor se poate evada din chingile realului.

Și astfel, ajungem la o altă concluzie dominantă pentru acest deceniu: spre deosebire de înaintași, generația anilor '80 propune și, deseori, impune un tip de imagine mai criptică, ce se cere descifrată, înțeleasă, asimilată. Pentru a înțelege, spre exemplu, ce



Marele pictor în viziunea unui pictor al imaginii: Călin Ghibu (*Luchian de Nicolae Mărgineanu, cu Ion Caramitru*)

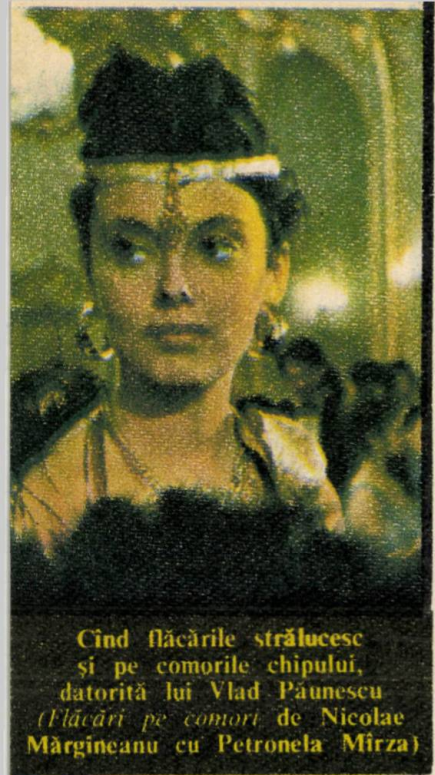
Rafinamentul plastic, inovația creatoare, în slujba Ideii

mîinii, tonul acromat devine o prelungire a gândului, tentaculă concretă a opiniei, metamorfoza vizuală a gestului. Artă elementară, în înțelesul cel bun al cuvîntului, trăind exclusiv din opoziția monumentală dintre alb și negru, precum taina umană pendulează între viață și moarte, aceste filme alb negru sint adaptări tirzii, influențe, prelungirea unor ecouri, reluarea unor motive, captarea unor sugestii în alte contexte ale cinematografiei, dar fără forța de șoc fotografică și încălcătura emoțională a pionierilor, în frunte cu Ovidiu Gologan. Ceea ce au ele în plus, în opinia mea, este compoziția care se organizează ca un dialog uneori ca un conflict controlat între formele viguroase, implantate în spațiul cadrului și formele volatile (aici este elementul de noutate), grațioase, decantate, reținînd, uneori, din materia invadată de lumină doar conturul ca semn al identității. Generația mai tinără accentuează astfel „adversitatea” între alb și negru, către sugestia, accentuează sugestia mai profundă a luptei eterne dintre bine și rău, speranță și dezamăgire, etc. Iar **Moromeții**, capodopera acestui deceniu, impresionează tocmai prin peisajele excesiv aglomerate din compoziție, echilibrându-se prin prezența unor zone mai luminoase, relativ debarasate de materie, adevărate ferestre naturale care

propune Vlad Păunescu, în **Domnișoara Aurica (1986)**, Cristian Coameagă în **Miracolul (1988)** sau Călin Ghibu în **Noiembrie, ultimul bal (1989)** este nevoie de efort, de participare. Scopul urmărit pare a fi demonstrativ, deci, aparține lucidității, relația operator-privitor e rece și distantă; se sugerează, doar, spectatorului, că imaginea are o funcție specială, prezintă un interes, trebuie identificată, dar cum? Acum, privitorul va trece pe primul plan înaintea autorului, invitat să intre prin ecran ca printr-o poartă, asemeni unui sui-generis detectiv al imaginarii, întotdeauna predispus a rezolva o enigmă de îndată ce i se oferă o pistă. De cele mai multe ori spectatorul-detectiv nu va putea rezolva enigma sugerată de operator, de vreme ce nu dispune niciodată de certitudinea verificării ipotezelor sale.



Un portretist de forță dramatică: Nicu Stan (*Drum în penumbră de Lucian Bratu, cu Margareta Pogonat și Cornel Coman*)



**Cind flăcările strălucesc
și pe comorile chipului,
datorită lui Vlad Păunescu
(Flăcări pe comori de Nicolae
Mărgineanu cu Petronela Mirza)**

Aici intervine rolul criticii. În lipsa ei, privitorul, dacă accepta provocarea artistului de a porni singur pe urma „vinatului” de dincolo de cadru, va putea lua cu sine un întreg instrumentar: cunoștințe de pictură, filme văzute și interpretate, propria sa sensibilitate, amintiri, trecute iluminări și prezente intuiții. Va ști, oare, folosi toate aceste materiale fine de eșafodare a ficțiunii — și ficțiunea în acest caz este echivalentul adevărului experienței colective — va găsi în întunericul sălii de cinema cel mai bun paspartout pentru a deschide usa enigmei? Sint destule motive de îndoială, fiindcă multe filme ale acestor ani beneficiază de o lumină enigmatică, flăcanta, fără surse precise, mai degrabă interioară; uneori lumina devine vorace, combustie deplină, cult solar — dacă nu chiar rug cosmic — în câteva filme semnate de Vlad Păunescu, altele se focalizează, se închide în sine, se fixează; și întunericul, de atâtea ori opac, intratabil își va pierde densitatea la Calin Ghibu, devenind o substanță aeriană concurend pe cea a aburului aflat în perpetua metamorfoză. În *Glissando* (1984), „materia” nu opune, parcă, nici o rezistență reveriei care preferă să-și imagineze realizarea după tipare și sugestii proprii. De aceea, presupun, ultimul deceniu — o pendulare perseverentă între tradiții și inovație rafinată — se caracterizează prin imagini inedite: atmosfera cu voluptuoase luminozități și neliniștitoare crepusculuri, un elan poetic convins să participe, prin atâtea subtile implicații, la jocul plastic, proiectând operatorul-artist, încă o dată, într-o altă aventură a cunoașterii, dincolo de fruntariile vizibilului; iată o victorie care, de mult, nu mai poate fi pusă la îndoială.

Constantin PIVNICERU

Imagini dintr-un „deceniu al imaginii”

Astăzi oricine poate filma. Industria constructoare de aparatură și echipamente cinematografice s-a dezvoltat atât de puternic și vertiginos, încât, în ultimele trei decenii tot mai multe camere video au ajuns în mâinile amatorilor de amintiri de familie, călătorii, vacanțe, care și-au înlocuit aparatul de fotografiat cu mici camere video ale căror prospecte dau două-trei indicații simple, iar ce vezi prin ocularul vizor, este redat fără greș pe micul ecran. Astfel, imaginea video a pătruns în școli, cluburi, laboratoare de cercetare, pe terenurile de sport, în sălile de spectacole, în industrie, în medicină și altele. Televiziunea a intrat în conștiința noastră atât de profund, încât nevoia de informații din toate colțurile lumii se dovedește din ce în ce mai nesățioasă. Evident, televiziunea devenea un concurent de temut.

„Lumea filmului”, producătorii, regizorii, operatorii... într-un cuvânt, întreaga industrie cinematografică a intrat în alertă. Distribuitorii au început a alcătui programe speciale cuplind genuri de filme diferite, agrementind condițiile de vizionare — introducând bufete volante în sălile de spectacole, fumatul liber, etc. — totuși, numărul spectatorilor scădea. Așa se face că între anii '50 — '60 — '65 au apărut cele mai mari superproducții, cu decoreuri fabuloase, montări de secvențe impresionante prin armatele de figuranți, distribuții cu super-stauri, s-a perfecționat pelicula color, iar opera-

torii, nu mai puțin orgolioși decât ceilalți realizatori, au aruncat în „foc”: poli-ecranul, ecranul panoramic, formatul lat, ecranul circular, filmul în relief, ecranul semi-sferic, proiectii cu iluzie spațială adică imaginea reflectată în 12 oglinzi dispuse în 2 rânduri în prelungirea unui ecran curbat, multiplicând peisajul care îl învalua pe spectator. Astfel, senzația era netă de introducere directă în mijlocul naturii ce se proiecta pe ecran. Ba mai mult, Jack Priestley imaginează o instalație specială de fixare a camerei de luat vederi și filmează un spectacol de circ proiectind imaginea ecranului panoramic, pe verticală, astfel, încât să încadreze într-o compoziție fixă, atât arena circulară cit și cupola. Spectacolul ce se desfășura simultan pe două planuri — arena cupola — a creat șoc. Noutatea coplesia. Expoziția Salonului de tehnică și artă cinematografică organizat la Washington în 1974, unde au fost prezentate cu mult mai multe noutăți decât cele enumerate, a fost o demonstrație fără precedent. Și totuși... „oul lui Columb” fusese descoperit. Televiziunea nu putea acoperi programele doar cu știri, informații și filme vechi ci avea nevoie de spectacole cinematografice, unele scrise anume pentru ea. JAR cinematograful nu-și putea permite (financiar) să continue lansându-se în superproducții sau investiții extrem de costisitoare, introducând noutăți tehnice epatante, însă refuzate, din aceleași motive financiare, de distribuitorii.

**Doi talentați autori de imagine: Cristian Comeagă
și Marian Stanciu și un remarcabil
debut regizoral al Cristinei Nichițu Mihăilescu:
Pădurea de fagi (cu Raluca Peni și Anca Sigărtău)**



Viața presează filmul

Evenimentele politice, militare și sociale ale acelor ani pe mapamond, au deturnat sau mai exact, au reconsiderat profilul filmului artistic de artă, trecând pe primul plan tematica socială, antirăzboinică, tineretul. Mutațiilor de conținut le-a fost necesară o estetică pe măsură și, mai ales, un limbaj cinematografic mult modernizat, orientat către un realism de bună factură, persuasiv, folosind forța imaginii, eliberând camera de luat vederi din chingile convenționalului și dându-i un statut nou. Nu acela de a face imagine frumoasă în sine ci acela de ochi — iscoditor, părtaș alături de regizor, la punerea sub lupă a faptelor vieții, răspunzând prin mijloacele artei sale la întrebările pe care societatea și le pune sau descoperind întrebări la care societatea era chemată să le dea un răspuns.

Fundamental, conceptul imaginii de film artistic nu s-a schimbat. „Omul” rămâne obiectul studiului său, iar dacă ne întoarcem, traversând istoria Cinematografului, de fapt a oricărei alte arte, vom descoperi cum generațiile după generație și-au modificat unghiul de investigație și reflectare, întotdeauna determinat de emanciparea societății, de nevoile sale și, nu în ultimul rând, de personalitatea și forța fiecărui artist în parte.

După opinia mea aceasta este trăsătura fundamentală ce caracterizează imaginea filmului artistic românesc în deceniul nouă al secolului celei de-a șaptea arte. Chiar dacă uneori — și este firesc să nu se dezmință structura morală a operatorului-artist — în cazul filmelor cu story-ul mai puțin consistent, imaginea ține să supraliciteze printr-o atmosferă împinsă spre zona poeziei vizualului, printr-o atmosferă cromatică poate uneori teatrală. Se poate spune că în ultimii ani, și producțiile noastre o dovedesc, operatorii au înțeles foarte repede noutatea statutului lor. Ei și-au „supus” arta, voinței regizorului, modelând-o prin caracterul construcției lumii, a dinamicii cadrului, a libertății aparatului de filmat, a unghiurilor surprinzătoare, a echilibrului sau dezechilibrului voit între lumină și umbră, într-un cuvânt, punându-și întreaga tehnică și artă în slujba concepției regizorale, aducând în zona vizualului gânduri, frământări, stări latente din structurile umane, oamenilor, eroi ai locurilor, zilelor noastre.

Apariția acestui nou tip de imagine — descifrat în prea mică măsură de critica de specialitate, atunci — își are originea încă de la *Pădurea spinzuraților* filmată de Ovidiu Gologan, continuată în *Valurile Dunării* de Gore Ionescu, mai târziu în *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte* (Al. David), *Anotimpurile* (Anton Ion), *Gloconda fără suris* (Nicolae Girardi), *Trecătoarele iubirii* și *Felix și Otilia* (Al. Întorsureanu) *Meandre* (Viorel Todan), *Golgota* (George Cornea) *Pantoful Cenușăresei*, (Constantin Ciubotaru), *Diminețile unui băiat cuminte?*

Odată cu apariția unei noi generații de operatori, ambițioși — în sensul cel mai bun al cuvântului — înzestrați cu har și cultură plastică temeinică, — de altminteri, structuri umane diferite, însă caracterizate prin aceeași trăsătură definitorie: „supuși” — ai fil-



Un clasic al comediei văzut de un ochi fină, talentat de operator: Vivi Drăgan Vasile (*Cubul de viespi* de Horea Popescu cu Maria Ploae și Aimée Iacobescu)

mului și nu partizanii unei imagini frumoase în sine: Dinu Tănase: (*Ilustrate cu flori de cimp*), Nicolae Mărgineanu; (*Tănase Scaliu*), Florin Mihăilescu; (*Edițiile speciale*), Călin Ghibu; (*Dincolo de pod*), Ion Marinescu (*Vifornița*) definesc mai exact datele noului statut pe care îl căpătase imaginea filmului artistic. Nu este mai puțin adevărat că un operator artist își dă întreaga măsură atunci când partitura ce i se oferă are încărcătura dramatică, conflictuală, mediul social de investigat, pe măsura structurii sale caracterologice și formației artistice. Dar, bineînțeles, îl stimulează calitatea regizorului, aspirațiile acestuia, nevoia organică de a se mărturisii prin forța imaginii — a aparatului în care are încredere deplină. Or, noua generație de operatori intra pe porțile largi ale cinematografului împreună cu o nouă generație de regizori la fel de ambițioși: Mircea Daneliuc, Dan Pița, Constantin Vaeni, Alexandru Tatos, mai apoi Alexa Visarion și Stere Gulea, fiecare cu experiență de viață, cu

un program estetic bine structurat, cu un ambițios crez artistic și cu toții intrând în momentul în care cinematografia noastră își dădea examenul de maturitate cu: *Mihai Viteazul*, *Puterea și Adevărul*, *Serata*, *Facerea lumii*, *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte*, *Asediul*, *Pădurea pierdută*, *Felix și Otilia*, *Drum în penumbră* și altele, semne elocvente ale unei noi gândiri artistice. Semnele unei arte ce se înnoia în toate planurile, în toate compartimentele determinante, semnele unui cinematograf ce își definea o structură cu idealuri proprii și o estetică aliniată la „noul statut” pe care imaginea de film îl căpătase. Și care, bineînțeles, era datoră să nu subestimeze nici evoluția previzibilă a dezvoltării mijloacelor tehnice ale televiziunii, performanțele benzii magnetice. Deci, era în firea lucrurilor, a vieții și artei, ca un bun câștigat în domeniul imaginii să fie perfecționat până în cele mai neînsemnate detalii. Corecturi de traiectorie urmau să se producă neîncetat, pentru că este în

În orice gen, cu aceeași strălucită adevărare: operatorul Ion Marinescu (*Saltimbancii* de Elisabeta Bostan cu Gina Patrichi)



firea artistului să se perfecționeze continuu, să găsească modalități noi de exprimare, să „ardă” pînă la epuizare în opera de artă pentru ca mai apoi, să renască îmbogățit din experiența dobîndită, dărîndu-se din nou, de fiecare dată, fără rezerve sau prejudecăți, inventînd și reinventînd, fiind altul și mereu același.

Pasul pe care îl făcea imaginea filmului românesc trecînd pragul deceniului nouă, era un pas pe care îl făcea o cinematografie cu operatori experimentați, cărora nici una din cronicile acelor ani nu le reproșau nimic, din contră, le consemnau succesele într-o paletă bogat diversificată stilistic, stabilind stacheta artei noastre operatoricești la o cotă recunoscută și pe plan internațional.

În primele luni ale anului '80, experimentatul Alexandru Intorsureanu impune strălucirea și forța imaginii unei dramatice epoci din istoria neamului cu **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu**. Portret cutremurător, în care pasiunea lui Intorsureanu pentru arta iluminării, și-a dat întreaga măsură, abordînd, construcții robuste, în tuse mari de lumină, de o cromatică picturală, cerînd, parcă, de fiecare dată rama unui tablou. Intorsureanu se întrecea pe sine. Mișcarea aparatului se naștea parcă din mișcarea suflătoare a eroilor, din starea de neliniște și zbuciumul interior. Într-o altă manieră stilistică, îmbogățit și rafinat în abordarea paletelor cromatice, Girardi „scrie”, într-o atmosferă filtrată prin perdelele exploziilor și ale ploilor reci ce îți pătrund în suflet dureros. **Ultima noapte de dragoste...**, a cărei „regie de imagine” se înalță pe structuri simfonice. Registrului rece, dur al frontului, cu tranșele lui norioase și cerul greu, încărcat de nori, pămînt răscolit de explozii și fum, i se opun — contrapunct — imaginea calmă, tandră, pe alocuri chiar diafană a lumii de dincolo de orare. La numai o săptămînă, Florin Mihailescu ne răscolește cu atmosfera unui sat uscat de arșița verii, — **Dușos Anastasia trecea** — un sat în care a intrat cu aparatul de filmat și, parcă, nevăzută de nimeni, a surprins viața așa cum era ea, cu 45 de ani în urmă, cu detaliile proprii unui realism împins pînă la limita naturalismului, motiv estetic greu de stăpînit, însă hărăzit numai acelor artiști temerari chemați de vocație să învingă. Florin Mihailescu își începuse demersurile în această zonă stilistică încă de la debut cu **Filip cel bun** și **Orașul văzută de sus**. După un intermezzo stilistic — **Bietul Ioanide** în care Mihailescu eliberează camera de luat vederi — descriînd arabescuri printre personajele atît de frumos caracterizate și prin lumina și culoare, oprindu-se surprinzător pe cite un detaliu semnificativ, operatorul demonstrează încă o dată în plus că, în „marele cinematograf”, numai imaginea subordonată substanței literare, concepției regizorale, crezului artistic este menită să devină artă, iar colbul timpului nu-i estompează strălucirea. Cînd se întoarce la realismul său încărcat de accente grave, ne dă cea mai strălucită expresie a stilului în **La cob**. Cutremurătoare imagine, parcă filmată cu o încapătănire diabolică și mereu cu dinții strînși, pînă la incleștarea maxilarelor.

Atunci, la începutul anului '80, Ion Marinescu pare să devină partizanul unei imagini de tip clasic, construită robust compozițional. Stăpîn pe arta iluminării și prelucrînd cu deosebită sensibilitate pasta cromatică din care și natura și artistul își creează volumele, dînd adîncime compozițiilor, el dă funcție dramatică luminii și umbrei. Așa se recomandă Ion Marinescu în **Ion, blestemul pămîntului**, **blestemul iubirii**. Un artist matur, robust, viril, un portretist de clasă, peisagist sensibil, emoționat mereu în fața naturii. Și iată-l demonstrînd marile disponibilități cu un alt film. **Proba de microfon**. Complet diferit prin expresia stilistică, operatorul modelează substanța dramatică într-o manieră realista de ciné-vérité. Filmează cu aparatul ascuns și recom-pune atmosfera interioarelor fără străluciri, voit urîtă. Cu intenția evidentă de a portretiza o lume obscură, dezorientată. Ion Marinescu se supune atît de exact intențiilor regizorului, încît izbutește să omogenizeze perfect personajele interpretate de actori, cu cele surprinse pe stradă.

Pasionat de construirea imaginii în tonuri joase, grave, Călin Ghibu ne dă **Vînătoarea de vulpi**, remarcabil în filmografia acestui artist „spadasin” în prelucrarea peliculei în zona ei cea mai riscantă. Venind după **Dincolo de pod**, expresia plastică șoca. Și totuși, **Vînătoarea de vulpi** era organic implantată în concepția regizorală, satul, lumea satului, caracterizarea eroilor, urmărirea destinelor lor, finalul filmului și, mai ales, tălmăcirea plastică a finalului, totul te făcea să recunoști în Călin Ghibu, un artist autentic, de forță și cultură plastică matură, acela de la care, în anii ce urmau, cinematografia și spectatorii așteptau filme la înălțime. Artistul nu s-a dezmințit. La mai puțin de un an, strălucirea pe ecran cu o vibrație aparte chipul lui Luchian. Mereu același, Ghibu este, poate, cel mai statornic operator, fidel crezului său artistic, el construiește cu migală și încapătănire fiecare cadru, fiecare lumină — în **Gilssando**, **Moara lui Călfar** sau **Întunecare**. Echilibrul, volumele, acurate-

tea limbajului și centrul de interes al acțiunii spre care trebuie condus ochiul spectatorului, sînt religia artei sale.

La fel de ambițios, temperamental, vulcanic, Vivi Drăgan Vasile își dă cu adevărat măsura în **Înghițitorul de săbii**, partitură ce i s-a potrivit mînușă. Lucid și conștient de valoarea textului, operatorul a aruncat în „joc” tot ce avea mai bun și nu a dezmințit așteptările. Din el se naștea lumina ce modela cu tandrețe sau duritate chipurile personajelor, din el se naștea lumina leșioasă a balului, unghiurile care îl umileau pe „înghițitor” parcă mai chinuit, ori făceau dezgustătoare portretele arrogante ale ofițerilor. Din și prin el, se naștea din noapte o nouă zi, o zi tristă, o zi nedorită. Portretele „înghițitorului”, personaj insolit în peisajul uman, rămîn prin tristetea lor unică, poate, obsesia filmului. Ascensiunea lui Vivi Drăgan Vasile abia începea. Partizan al statutului pe care imaginea și-l însușise cu aproape două decenii în urmă, înzestrat cu har și inventivitate creatoare, Drăgan și-a „reglat tirul” cu fiecare film pe care îl realiza, oprindu-se cu emoție în fața naturii, ca în **Amurgul flintinilor**, cu o luciditate tăioasă în **Pe malul stîng al Dunării albastre**, baroc în **Cuibul de viespi**.

Concursuri creatoare

La sfîrșitul anului 1982, presa anunța un nou debut promițător în imaginea de film: Vlad Păunescu. Premiera filmului **Concurs**, marca, într-un fel, preluarea modalității de a filma cu aparatul în stare „liberă”, tehnica folosită în cinematografiile occidentale prin apariția STEADICAM-ului, o instalație alcătuită dintr-un corset fixat pe cameraman, trei brațe flexibile articulate prin tendoane — arcuri metalice — o casetă giroscopică pentru menținerea orizontalității și un mini-monitor tv. prin care se urmărește compoziția cadrului. Acest tip de filmare liberă, a făcut senzație la apariție, iar după ce cîteva producții au abuzat obositor, expresia imaginii obținute și-a găsit utilitatea

Un artist în toată puterea cuvîntului: Florin Mihailescu
(*Ochi de urs* de Stere Gulca
cu Dragoș Pîslaru și Dorina Lazăr)



numai în scenele care nu puteau fi realizate altfel. În cazul lui Vlad Păunescu, lucrurile s-au petrecut altfel. A imitat la început efectul acestui mod de a fi filmat, dar cu bun simț și măsură l-a fructificat creator: Plastica filmului **Concurs**, s-a înscris în zona filmelor de ținută, iar atmosfera, compozițiile bine alcătuite, natura structurată în beneficiul dramaturgiei, unghiul aleasă cu artă, anunțau încă de la debut un artist ce va fi stimat pentru arta sa. În **Domnișoara Aurica**, operatorul-artist se întrece în expresia plastică, în ingeniozitatea cu care își pune aparatul în mișcare, găind mereu, mereu puterea de-a se înnoi.

Deși foarte tânăr, Doru Mitran este, poate, cel mai încercat operator al generației sale. De ce?... Pentru că nu este deloc ușor să debutezi cu un regizor care a fost mai întâi un foarte bun operator: Dinu Tanase. În astfel de colaborări, pretențiile regizorului sînt de două ori mai mari. Dificultățile debutantului, înzecit mai grele. Însă, Doru Mitran le-a depășit. Deși o nuanță de îndoială plutea în jurul său, tânărul n-a capotat. Știa el, ce știa! Și după **Trei zile și trei nopți**, film deosebit de greu, cu același regizor, Mitran dă ecranului: **La capătul liniei**, un film de o frumusețe moral-umană și sobrietate a expresiei rară. Mitran înțelege textul dincolo de spațiul scenariului, pătrundînd în suferințele zbuciumate ale eroilor și se mișcă cu aparatul în mină, în jurul lor, diabolic. Atmosfera întregului film este atît de adevărată, mustind de sevă și culoare, cu tot alb-negru pelicular. Portretele celor trei eroi sînt cutremurătoare prin nuanțele mișcărilor suflătești, surprinse de aparat, ca o respirație, Tristețea Ioanei Crăciunescu doare. Iar finalul este filmat într-o manieră unică. Alunecarea pe calea ferată, întoarcerea aparatului ca o privire spre personajul rămas în urmă, pare obiectivă pînă în clipa în care înțelegi că este, de fapt, o privire spre sine, spre realizator. Prin acest cadru, Doru Mitran vorbește mai mult și mai direct despre sine, decît aș fi în măsură să o fac eu. Și a venit și ziua cînd ne-a oferit acel regal de frumusețe, plastica filmului **Adela**, frumu-

Cota operatorilor acestui deceniu la înălțime și pe plan internațional

sețe vie, inteligentă, de pictor îndrăgostit de natură, în sensul ei depiîn, cîntînd parcă pe „clapele” culorilor o nocturnă de Chopin.

De o labilitate demnă de invidiat, poate cel mai productiv operator al acestui deceniu este Marian Stanciu. Sigur pe mîna sa și bun constructor al luminii și atmosferei, Marian Stanciu acumulează o bogată experiență, lucrînd cu foarte mulți regizori experimentați și chiar susține debuturi regizorale, filmînd alături de mai tinerii săi colegi. Nu întîmplător, Marian Stanciu este distins cu premiul de imagine pentru **Pas în doi**. Bun cunoscător al vieții zilelor noastre, el cuprinde cu o finețe proprie lui, chipurile oamenilor obișnuți, nuanța dramelor și bucuriilor lor sufletești, zăbovește pe chipurile lor meditative sau le urmărește în mișcare, găsește unghiuri inedite în peisajul industrial. Conduce camera cu dezinvoltură, realizînd caleidoscopice compoziții în mișcare, mișcare ce se continuă în mișcarea luminii, ca în secvența „Disco-teca” din același film. Acolo, amestecul de lumină viu colorată nu rămîne un efect gratuit în sine ci, anunță zbuciumul din finalul filmului.

Deși mai tîrziu decît colegii săi de generație, Mihai Truică, debutează convingător cu **Din prea multă dragoste**, o dragoste subtil declarată în imaginea sa, ori de cîte ori s-a aflat în fața naturii, în fața luminii aurii a toamnei sau în fața spațiului nesfîrșit al oceanului, ca în **Furtună în Pacific**. Este în firea artistului — spuneam mai la început — să se înnoiască me-

reu și să renască îmbogățit. Truică nu face excepție.

Nu în ultimul rînd, Alexandru Groza se înscrie tot în prima linie a operatorilor generației sale. Extrem de productiv și „supus” definitiv textului și concepției regizorului, Groza este un bun partener de gîndire și creație. Imaginea sa din **Întîlnirea** rămîne mereu proaspătă și încărcată de dramatism, cu portrete caracterologice de adîncă analiză, dovedind în același timp o cultură plastică și un simț acut al adevărului artistic.

Saltimbancii, Linștea din adîncuri, Secvențe, Fructe de pădure, Dragostea și Revoluția, Ringul, Vreau să știu de ce am aripi, Emisia continuă, Dreptate în lanțuri, Horea, O lumină la etajul X, Ciuleandra, Ziua Z, Acasă, Masca de argint, Declarațiile de dragoste, Promisiuni, Colierul de turcoaze, Bătălia din umbră, Trenul de aur, Pădurea de fagi, Vulcanul stîns, Flăcări pe comori, Hanul dintre dealuri sînt numai o parte dintre filmele de referință care completează producția cinematografică dintre anii 1980—1989, producție bogată la care și-au adus o importantă contribuție toți operatorii noștri.

Enumerarea nu se limitează doar la cei comentați. Ei reprezintă numai unele direcții stilistice, grupînd în jurul lor confrunți la fel de talentați: Adrian Drăgușin, Sorin Ilesiu, Liviu Pojoni, Gabriel Cobaslian — mai tinerii debutanți, Cristian Comeagă, Gabriel Kosuth, Basarab Smărăndescu sau mai vîrstnicii deschizători de drumuri: Ion Anton, Aurel Kostrakievicz și alții pe care, dacă i-am omis, le cer iertare.

Profesionalitatea în prim-plan

Intuiția este o trăsătură fundamentală a artistului. Mulți dintre realizatorii de filme au înțeles, încă de la începuturi, că, marea poartă spre publicul comod este televiziunea. Evoluția tehnicii televiziunii a influențat direct cinematograful. A instituit norme tehnice de imagine, de durată a spectacolului și chiar de gen. Limbajul folosit de televiziune în producțiile proprii și mai ales cel folosit de video-clip-uri, limbaj epatant și dinamic, a sensibilizat realizatorii de filme care l-au împrumutat, în limitele tehnicii cinematografice și a genului de film. În alte cazuri, au împrumutat maniera de filmare în cadre lungi, cu mișcări de aparat complexe, realizînd ceea ce numim în mod obișnuit: montaj în interiorul cadrului. Modalitatea nici măcar nu aparține strict televiziunii. Ea a apărut în cinematografie odată cu modernizarea limbajului cinematografic; în cazul nostru **Pădurea spinzuraților**, în care Ciulei și Gologan au dat întregului film un stil aparte. L-am regăsit, într-un fel, în **Conversația** lui Coppola și altele. Însă televiziunea l-a însușit, l-a folosit cu o mai mare frecvență și a devenit al său. Dar exemplele nu trebuie să conducă deloc la ideea că filmul ar fi trecut la remorca televiziunii. Nici gînd! Spectacolul de sală a fost și rămîne unic, mai ales prin fenomenul de „contaminare” a emoțiilor. Într-o sală de cinema oamenii doresc să trăiască emoții, iar televizorul nu are forța ecranului și a sălii încălzite de fiorul spectacolului.

Nicu STAN

Pictor de atmosferă în lumină și umbră: Ion Anton
(*Misterele Bucureștilor* de Doru Năstase,
cu Enikő Szilagyî-Dumitrescu și Ovidiu Iuliu Moldovan)





Istoria
și Figuranții săi
de Milvana Urșianu

Actori ai deceniului IX

Spectatorul meu
Este alter-ego-ul meu
infidel
Căruia la fiecare întâlnire
caut să-i smulg
oricum,
jurăminte de statornică-nțelegere
și dragoste...
Și-apoi îl port în mine
mințindu-mă,
Că mă-nțelege și mă iubește
Ca să mai pot spera
Și mai ales să uit
Ce-mi spune mereu la despărțire
...O, bătrîne capcangiu
Ce pui mereu capcane moi,
la drumul mare,
în propria ta capcană,
...Salut!

Mircea ALBULESCU

Talentul în ofensivă

Dacă Anthony Quinn rămâne pentru orice cinefil grecul Zorba, deși s-a numit și Zampano în *La strada* și Maurice Conchis în *Magul*, Victor Re-

bengiuc rămâne un extraordinar Ilie Moromete, țaran român din Siliștea-Gumești.

De la acel stîlp de boltă al cinematografiei noastre, **Pădurea spinzuraților** realizat de Liviu Ciulei și Titus Popovici, în care tinărul locotenent Apostol Bologa, contorsionat și problematic, prizonier al crizei interioare provocate de lupta dintre o conștiință puternică și o voință slabă, sfîrșește tragic, iluminat de sensul fundamental al vieții, s-au scurs trei decenii și jumătate. Între două premii-conșacrări internaționale, Cannes 1965 și San Remo 1968, experiența de platou a marelui artist s-a decantat de la film la film, printr-o apăsătoare continuitate asupra mijloacelor de expresie filmică, printr-o nobilă seriozitate. Așa s-a născut și rapacele **Tănase Scatiu** (1976 — Dan Pița, Mihnea Gheorghiu), cu privirile lui aprig-lacome, îndreptate spre bunurile și viețile semenilor. Așa s-a impus și profesorul Cristian din **Orgolii** (1982 — Manole Marcus, Augustin Buzura) marcat într-o nevoia lui de adevăr și curățenie științifică și socială. Așa s-a ridicat pe ecran silueta greoaie, tragic pedepsită de viață a bogătiului Busuioac din **Pădureanca** (1988 — Nicolae Mărgineanu-Augustin Buzura).

Ilie Moromete va consemna însă un „nec plus ultra” ivit la fuziunea între un profund atașament cultural al artistului față de cosmogonia celebrului roman al lui Marin Preda și viziunea regizorală inteligent-modestă, curajos-plastică a lui Stere Gulea.

Priviți chipul lui Moromete. O capodoperă fizionomică construită cu o economie de mijloace impresionantă.

Borul pălăriei arse de soare construiește o graniță sub ochii Morometelui. Privirile iscodesc acut rosturile lumii. Priviri în același timp concentrate adinc, în interior, derulind un monolog cînd hitru, cînd grav, dar întotdeauna înțelegt despre semeni, despre el și ai lui. Pendulind între cleștele „foncirii” și datoria de a-și ridica la învățătură feciorul cel mintos, Ilie Moromete oficiază profan ritualuri vechi de cînd lumea, a căror organizate povestește despre frumusețea morală a țaranului român, despre eroismul lui tragic. Căptușit cu trăirile Morometelui, Rebengiuc are dreptul să pîduiască disimulat despre rădăcinile neamului. Sub ochi, cearcănele-veghe, pe obraz, cute adînci, barba albă nerasă, călcătura cînd obosită, cînd tanșoșă-glumeată, pusă pe soții.

În întinericul sălii de proiecție, Moromete trăiește atît de intens, încît fiecare întrebare a lui îl-o asumi tăcut, în mod reflex.

Noblețea spiritului

Valurile Dunării (1960, Liviu Ciulei), **Duminică la ora 6** (1966, Lucian Pintilie), **Facerea lumii** (1971, Gheorghe Vitanidis). Pe linia orizontului

ferm, înalt, grațios o siluetă adolescență străbătea curajos furtunile războiului, luptei în ilegalitate, revoluției. O minunată pereche de ochi negri trăda combustia interioară intensă, o forță neobișnuită de caracter și de gând. 1984: **O lumină la etajul X** (Malvina Ursianu) redescoperă în plan apropiat profilul aceleiași eroine „fragilă ca o Tanagra și vitează ca un Achile” cum o caracteriza inspirat criticul Alice Mănoiu. Întâlnirea în spațiul filmic a Irinei Petrescu cu regia Malvina Ursianu consemna un eveniment: rezonanță a două personalități puternice, cu multe similitudini de crez artistic și umanitar. Cu aceleași structuri de sensibilitate dirză, de intelectualitate gravă.

Viața inginerii Maria Dinu a fost aleatoriu intersectată de aripa unei nedreptăți violente. Instituțiile sociale, revigorate după 1965, au făcut dreptate cetățeanului Maria Dinu. Noul ei statut deschis reintegrării: o decorație strălucind discret pe piept, atestă recunoașterea hărniciei și competenței, a utilității ei sociale. Un apartament la cel de-al zecelea nivel al unui bloc semnifică o posibilă viață nouă. Dar intimitatea eroinei cunoaște alte procesualități de vindecare, deloc liniare, deloc planificabile. Cu atât mai mult cu cât instituții drepte nu înseamnă și mentalitate generală îndreptată: colegi jenați de trecutul ei, aluzii răutăcioase, meschinării... Urcușul, treaptă cu treaptă către lumina etajului X, e o luptă solitară, chiar dacă umărul avocatului Mitrana îl simte puternic, discret, alături. Ceata amintirilor naște panică și disperare, ascunzând posibilități prietene, revelând singurătatea. Citeodată frustrările iau formă concentrată, acut-dureroasă. Secvența finală e o probă de foc. Maternitatea neîmplinită își află o clipă dimensiunea psihologică, femeia strânge disperată, la piept, un copil ce trece prin parc. Nedreptățile nu sînt numai judiciare. Actrița construiește sobru, concentrat, universul interior al eroinei. Își cenzurează atent interacțiile cu cei din jur. Inteligența domină sentimente

te și resentimentele personajului cu prețul renunțării la o parte din sine: fericirea femeii luată în brațe simplu, dominator. Irina Petrescu străbate acest urcuș dramatic, insuflind o noblețe singulară eroinei. Iar cînd o crezi încoțită, gata să cadă în capcanele melodramaticului, găsește resurse interpretative să-și smulgă eroina, s-o împingă mai departe, întruchipînd ideal dorința artistică a regizoarei-scenariste „...și o voință nouă, mai puternică ca niciodată, de a învinge obstacole mari și mici o cuprinde pe Maria, pentru că toate aceste întîmplări, mari și mici, vesele sau dramatice sînt un semn al existenței, al actului de a fi...”

Distilînd aromele vieții

Trei decenii de har și credință întru sporirea cinematografiei naționale, cumînd an după an, o filmografie impresionantă și variată. Cine poate uita masivitatea umbrăsoasă a unui Stoian (**Puterea și Adevărul**, Manole Marcus — Titus Popovici), acel cetățean Kane al puterii discreționare, sau masca deconcertantă a lui Anghel Albu (**Dragostea și Revoluția**, Gh. Vitanidis — Dinu Săraru) mască sub care se zbate spaima de a avea și suflul nu numai „principii imuabile”, spaima de a părăsi canonul spre a judeca, cu inima caldă, destinele semenilor ca și propriul destin. Nea Crișan (**La capătul liniei**, Dinu Tănase — Radu F. Alexandru), cu umerii săi puternici, încovoiați de povara unui trecut de care nu se poate despărți, pentru care ispășește, călcînd greoi și precaut, alături de tinărul și sturlebatul lui protejat, pe drumul infundării în anonim, în autoestompare. Sau alt rol de „drumar” profesionist, șofer la bordul transatlanticului său cu multe roți, om serios, trecut de floarea vîrstei a cărei gravitate primește provocarea benefică a unei boare numită tinerețe, feminitate. (**Cursa**, Mircea Daneliuc). Acest mare actor al scenei și ecranului românesc creează roluri memorabile printr-o anume iluminare. El „vede” personajul așa cum trebuie să umble, să vorbească, să privească și — alchimist al firescului — își autotoperează o nouă licoare pe care o bea, devenind brusc un alt erou. Licoarea cea mai ciudată avea să-l transforme în 1982 în ilustrul, marele, unicul **Înghițitor de săbii** Gherlaș, într-un film semnat Alexa Visarion, în care poezia fantasticului, decolînd din realismul tern, uneori derizoriu, alteori grotesc al vieții ascunsă prin sate și colțuri de saloane, explodează în jerbe expresioniste, emoționînd sumbru. Comizația stîrnită de acest Zampano al biliurilor Bărgănelului și Brăilei este balansată de prea-plinul histrionic al eroului, trăindu-se în bucuria reprezentației, a spectacolului. Poezia personajului atinge sublimul în secvențele vizitei bătrinei în negru, atunci cînd suflul-porumbel alb așezat pe umărul



A avea stil:
Irina Petrescu

obositului înghițitor, plutește, decantat, peste o viață esuată în mizerie și derizoriu.

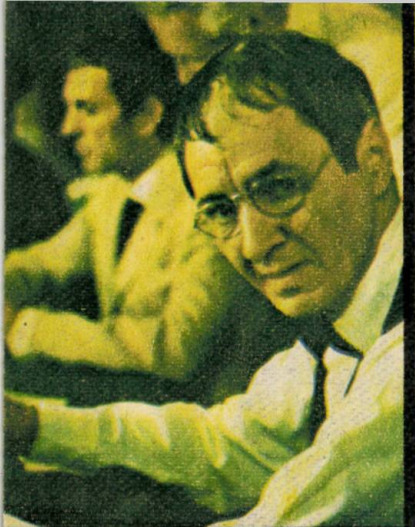
Fragilitate existențială, bunătate candidă, masivitate blîndă, singurătate.

Cită dezinvoltură, atîta vigoare

Temperamental, talentul Ginei Patrichi s-a împlinit într-o demonstrație de forță actoricească prin partitura vie, colorată, generoasă scrisă de Malvina Ursianu pentru personajul Zaza din filmul său **Pe malul stîng al Dunării albastre**. De la Rosa din **Pădurea spinzuraților** la reporteria tv din **Proba de microfon**, înfîlîrile actriței cu roluri de „femei adevărate făcute să trăiască tot adevărul vieții” cum singură declara, oarecum patetic, n-au lipsit. Dar Zaza are un parfum special al contrastelor. Un destin personal malaxat pe un destin istoric. Ex-dansatoare de teatru de revistă devenită peste noapte, printr-un mariaj, boieroaică, Zaza amestecă definiții, mirosul de țuică administrată maternal cu parfumul franțuzesc adecvat dezabieului. Victimă a unui miraj, captivă în colivia cu gratii de aur, Zaza trăiește în două registre existențiale: unul derulînd exterior spleenul vieții de conac izolat în necuprinsul cîmpiei Bărgănelului, celălalt alimențînd interior mîci nebunii și stridentele ale carierei neconsumate de „artistă”. Gospodină nepricepută a propriei vieți, Zaza amestecă ingrediente tot mai tari, în speranța obținerii unui

Una din măștile actorului Mircea Albulescu





Creator al unor „ediții” interpretative mereu speciale: Ștefan Iordache

gust satisfăcător, excitant. Eșecul este inevitabil. Contrastele cultivate dau în afară, pitoresc, farmec. În interior instabilitate, angoasă. Capriciul domină orele și zilele eroinei. Cînd doamnă distinsă oficiind elegant, cînd rîndăsoaică necioplită. Cînd mamă tandră și generoasă, cînd violentă zgripțuroaică. Cînd jucăușă, cînd sarcastică. Eroina își joacă stările ca pe niște roluri. Uneori pînă la paroxism. Frenesia dansului cu vechea parteneră de aplauze, Zaraza, uitarea de sine, beția albă. Peste viața Zazei se lasă tot mai des umbra. Umbra perdelor grele de catifea, protejînd-o de lumina crudă a dimineții, umbra alcoolului, refuzul ultim al unei vieți ratate. Cine s-o salveze? Familia Davi-

Grotescul cu măsură: Ștefan Mihăilescu-Brăila: Bachus



deștilor, boieri de viață veche, scăpați și anchilozăți în politeturi cosmopolite și ifose genealogice? Unchiul Guy, intruchipînd o epocă revolută? Sau majordomul Matei, suflet de slugoi bun la orice fel de stăpin, depozitar al secretelor dublei determinări a Zazei? În scene antologice, culminînd cu secvența masajului, vulnerabilitatea Zazei, agresată, dominată de personalitatea brutală a servitorului, devine indiușătoare. Ocupată cu treburile deloc onorabile ce se petrec în odaile de sus, eroina rămîne indiferentă față de istoria care mișcă temeliile vechilor conace.

A vorbi despre Zaza înseamnă a vorbi despre talentul multicolor al Ginei Patrichi. Interpretarea ei înseamnă virtuozitate, trăire debordantă. Altele stări, altele nuanțe, atîta exuberanță și bucurie de joc. Cîta dezvoltură, atîta rigoare.

Dincolo de stereotipii

În simfonia cinematografică pe care și-a imaginat-o regizorul, vioara concertmaistrului urma să sune dramatic, glisînd limpede între spații filrice turnmentate, agonizînd suprapus. Ștefan Iordache avea să fie virtuozul. Colaborarea cu Daneliuc în **Ediție specială** consenmează un succes sobru. Inteligența vie, subtilitatea trăirilor, intuiția contextului erau premise ale cîștigării stării de transă. Pentru ex-intelectualul Teodorescu, ajuns jucător de ruletă profesionist, **Glissando** reprezintă drama debusolării dublate de luciditate resemnată, într-o epocă în care agresivitatea și violența felurilor forme de zvastică, generau psihopatii sociale. Alunecările unor mari colectivități umane spre nevroză și apatie erau semne de boală. Nenorocoșii, pierzătorii la mesele elegante de joc de la parterul bizarului stabiliment, deveneau din clienți eleganti ai „clubului” în fracuri și cu mînuși glăce, bolnavi cu numere înscrise în palmă, scormoniți de privirea cinica a radiologului. Jucători și jucăți într-o vreme a „întunecărilor” cezarpetresciene filtrate prin luciditatea camilpetresciană, personajul lui Iordache se încarcă deplin cu datele mediului. O boaseală iremediabilă se ascunde în fiecare cută a frunții, în fiecare rid, în suvițele de păr anunțînd o calvitie în floarea virstei. Infernul dimineților. Cinismul oglinzilor. Ochii negri inotînd în inteligență, privesc cu tristetea disperării la ravagiile nopților consumate în viciu și nelucrare. Albul lăptos al cîrniei sună a vestejire, a boală a trupului. Mintea limpede nu găsește ieșirea salvatoare. Colindă abulic culoarele sanatorului, culoarele vieții în căutarea unei foste iubite, în căutarea de sine, într-un trecut normal, eden parăsit inexplicabil, înregistrează reflex starea generală de boală, clăsează figuri disperate, cazuri clinice. Lunecînd, încearcă să străbăta acest purgatoriu fără a se socoti potențial

client. Acumulările toxice din periplusurile diurne îl aruncă cu o și mai mare înverșunare în vîltoarea nopții de jucător. Ruleta vieții, ruleta norocului se oprește mereu pe numere necișgătoare. Nimic nu poate rupe cercul vicios. Noua legătură erotică nu-i oferă salvare, minată de obsesive amintiri. Schimbarea ambientală la conacul amicului gospodăros îi relevă înstrăinarea de viața normală, de emoția simplă a naturii. Lucid, observă alte forme de alienare, prin avere. Concentrarea privilegiilor, tensiunea morbidă, împietrirea feței într-un zîmbet cinic, detașat. În această vîltoare, obsesia omului din vis — ajutor cu statut nobiliar — devine singurul suport existențial. Dispariția ei precipită tragedia eroului, alunecînd spre autodesființare, într-un final apoteotic în care ambulantele nu mai pridesc cu transportul bolnavilor iar marșul nebulilor încolonați sub steaguri sumbre ucide orice speranță. Performanța lui Ștefan Iordache trece dincolo de stereotipia epitetelor, așa cum filmul depășește, își depășește granițele unui timp și ale unui spațiu geografic.

Gadența unui virtuoz

Îzbinda artistică de excepție marcată în cinema de îndrăgitul actor al Naționalului clujean era și nu prea era previzibilă, încă din **O lacrimă de fată**, mai de curînd în **Cale liberă**, (1988 Nicu Stan) ori **Femele din Urș Mare** (Adrian Petringenaru). Poate personajul Bălosu din **Moromeții** lui Stere Gulea să fi anunțat prevestitor talentul portretistic de maximă amplitudine într-un rol secundar, ce va izbucni plenar în filmul **Iacob de Mircea Daneliuc**.

„Succesul este o băutură care îi imbată pe cei care o pun în legătură cu „voga”, cu „moda” și lipsa bunului simț, și îi ține treji pe cei ce o pun în legătură cu valoarea și cu umorul, cu o neobosită slujire a omului în lumina idealurilor nobile” declara într-un interviu din 1984 Dorel Vișan. Premoniție? Crez artistic care, urmărit răbdător-ardeleneste, avea într-o zi să-și aleie împlinirea strălucitoare.

Întîlnirea cu eroul bogzian, regizată de acest mare îndrăgostit de cinema care este Mircea Daneliuc, ne apare acum, a posteriori, ca o necesitate, ca un fatum. Iacob Onisia, cu filosofia generațiilor de strămoși mineri odihnînd între un șut și altul, gustînd din ceva slăniș și pită și cugetînd profund „Iar îi bine!”, are înălțimea unui erou de tragedie. Iacob Onisia pedepșit la viață cenușie, fără orizont, viață nedemnă, umilitoare. Iacob Onisia hotărît să supraviețuiască prin puterea ancestrală a omului de a rezista, de a se lupta, de a spera. Iacob Onisia, urmărit de fatum acolo, sus, în corăa înghețată, suspendată între cer și pămînt, între viață și moarte. Iacob Onisia forțat să privească, cu ochii înghețați de spaimă altfel soarta lui de

om. Moartea unui miner, dintr-atîta ce scormonesc măruntaiele pămîntului spre folosul altora, dintr-atîta frisonînd la statutul de holongar ca o revanşă binemeritată. Şi totuşi atîtfel! Puternic, bolovănos, acceptînd înţelept compromisurile diurne cu bunul simţ şi măsura morală a omului obişnuit să reziste ademenirii unui Trifan „Ori furi, ori nu furi, tot una-i!”. Şi ar mai fi relaţia alunecos-săgălnică, joc înalt cu Veturia, urita-frumoasă, promiţînd o evadare spre un altceva.

Fireshul prin care Dorel Vişan se îmbibă de modul de a fi, de a gândi, de a se purta al eroului, are darul de a ne cobori cu el în mină, de a ne înghesui între pereţii modeşti, de a ne implica în viaţa lui. Astfel încît atunci cînd drama devine tragedie, în coră-pîntec matern în care prizonierul propriei lui soarte, Iacob Onisia îşi întimează fiecare crimă de gînd şi de stare psihologică, asistăm uluiţi la un recital actoricesc în care spectrul morţii iminente se trăieşte sub ochii noştri. Exploziei de debut îi corespunde magnific o implozie de sfîrşit. În urechi, parcă replica lui Fortimbras: „Tăcere...”

„Dacă cinematograful nostru vrea să meargă spre perfecţiune, împotriva prostiei, forţele artistice existente din belsug nu trebuie numai să grăbească pasul, ci trebuie să bată şi „cadenta!”, spunea actorul în revista „Cinema.” Aşa cadenta, da!

Un campion al fireshului

Toboşarul baladesc interpretat la debut de Mircea Diaconu în **La o nuntă** — primul film semnat Dan Piţa — avea să vestească un lung şir de eroi în care se vor intrupa farmecul personal, naturalitatea caldă, ifosul hîtru, propriu artistului. Filme, filme, filme. Unele strălucitoare, altele mai modeste, dar prestaţia lui Mircea Diaconu nu a coborît cu nici un centimetru artistic stacheta valorică. Roluri variate, principale sau secundare scriu an de an o filmografie remarcabilă. Pierrot-ul modern îndrăgostit pe faţă de meseria de pilot de încercare şi în ascuns, de o jună colegă iubită de altul, în **Punct şi de la capăt** (Alexa Visarion) sau pater familias serios ori jucăuş în **Promisiuni** (Elisabeta Bostan).

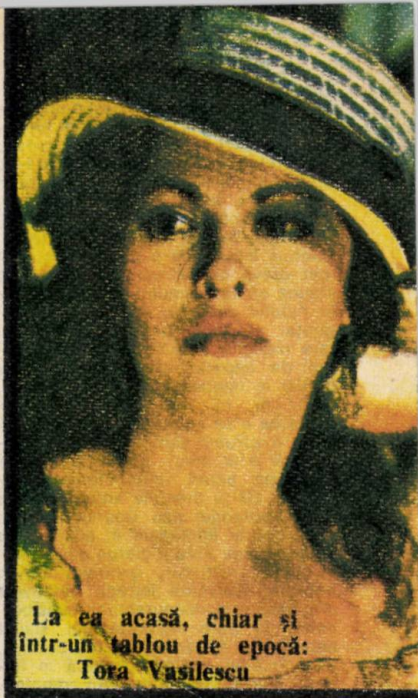
Marile determinaţii ale carierei cinematografice au venit pentru Mircea Diaconu dinspre doi regi: Dan Piţa şi Alexandru Tatos. Neuitatul Filip cel bun, tînărul cuminte pe care îl obsedează adevărul, pentru că prin ochii lui curăţi lumea se vede aşa cum ar trebui să fie! Desprinzîndu-se din sufocanta locuinţă, cu aglomerarea ei de obiecte, cu nevrozele de familie, acest David a căruia inteligenţă o citeşti în priviri, se luptă cu un curaj stimabil cu tot felul de Goliati ai meschinăriei şi obtuzităţii. Mai tîrziu, Filip va transfera în tînărul medic din **Mere roşii** nonconformismul lui pozitiv. Antrenamentul zilnic, viaţa sportivă

punctată între sala de operaţii şi locuinţă, prin paharul liniştitor de lapte sau prin mărul (neapărat) roşu mesteecat cu poftă la necaz! Bătălia cu directorul carierist, cu bolile semenilor şi pericolul morţii. Solidar, dar doritor şi capabil de mari efuziuni prietenesti, candid-lucid, timid-curajos, eroul are forţa de a sparge ziduri conformiste, obstacole către inima celor care au nevoie de el, de căldura lui cenzurată ironic. Şi ca oricărui om, îndrăgostirea îi vine bine cu toată fisticăla timidităţii. Să fie acesta oare secretul lui Mircea Diaconu faţă de orice rol?

O a doua faţă a talentului multicolor cu care actorul îşi slujeşte rolurile încredinţate se dezvăluie inserînd figura toboşarului cu portretul gestionarului din **Secvenţele** lui Alexandru Tatos. Este zona histrionică. Jocul început sub masca muzicantului angajat să inveselească o nuntă abulică se frînge tragic, sub violenţa ignoranţei imbuibate şi lipsite de suflet. În acelaşi film, jocul fals al abilului şef de restaurant, plin de zîmbet şi simpatie, bun cunoscător al psihologiei „clientului”, indiferent de calibrul social, se frînge într-un comic grotesc, dezvăluind derută adîncă a iubirii. Tristeţea şi împăcarea, iertarea şi revolta. Infinita zbatere. Şi mereu obsesiva întrebare: „de ce?”

Dezarmanta francheţe

Nume, prenume: Ana Corvete. I se spune Ana, fără y în coadă. Ocupaţia: temporară, fără. Semnalmente: jună ispititoare, infracţiunea comisă şi constatată: blat pe căile ferate române. Motive personale: de reflectat? Pornită în **Cursă** (1978) Tora Vasilescu avea să obţină curînd consacraţia în **Proba de microfon** (1980) şi avea să pună un „accent de aur” în cariera sa artistică — (L'Acceno d'Oro-Avellino 1985 —, premiul pentru cea mai bună interpretare feminină în rolul Mariei din **Imposibila iubire** inspirat de „Intrusul” lui Marin Preda. Personaje pline de feminitate, intruchipate într-un deceniu aspirînd spre ideal prin dragoste. Experiinţe existenţiale diferite, destine diferite. Nina realizează cum marea iubire salvează, pe care o visează, aluneca inexorabil în deziluzie. Maria, tînăra ţărăncă vîndută de ai ei pe băutura, devenită muncitoare prin voinţă şi din dragoste, plăteşte preţul renunţării la dragoste pentru a-şi salva demnitatea. Şi totuşi, Ana Corvete reprezintă retrospectiv, pentru filmul românesc un arhetip. Eroina trăieşte experienţa nonconformistă de pe poziţia unei francheţi dezarmante. Nu înclinaţia către fraudă banală, către infracţiunea de drept comun, o aduce în obiectivul camerei Tv. Dezinvoltura ei exterioară are ca îndreptăţire interioară un dispreţ profund, juvenil, pentru convenţie, pentru inregimentarea depersonalizantă. Secvenţa vizitei făcută împreună cu Nelu, profuguitoarul care încearcă s-o „integreze social” la fabrica de piine, este semnifi-



La ea acasă, chiar şi într-un tablou de epocă:
Tora Vasilescu

cativă. Ani nu respinge munca, ci face rezistenţă la stereotipia unei activităţi rutiniere. Şi în dragoste se dovedeşte mult mai profundă decît ar trăda-o aparenta ei amoralitate. Aspiraţia ei spre împlinire feminină, dincolo de jocuri şi meandre ocazionale i se ghiceşte în tristeţea profundă a privirii. Viaţa îi oferă doar experienţa pasiunii posesive, nu şi dragostea adevărată care s-o integreze moral în societate. Această fată simplă, cu idealurile ei de viaţă deloc simple, cu filosofia ei de viaţă deloc mic-burgheză, mai e nevoită să suporte încă un handicap: apartenenţa la o cultură suburbană, cu lecturi dezordonate şi facile. Aspiraţia ei spre altceva nu se decantează. Lupta cu viaţa, iată romanul pe care-l reciteşte în timp ce face blatul pe tren sau se străduie să-şi salveze fratele alcoolic. „Tu m-ai incurcat! Acum asta e, poţi să pricepi? Pleacă, de unde ai venit, nu vreau să te mai vad!” E strigătul singurătăţii ei ultragiante, al adevărului redus la schemă, la caz reportericesc. Frustrarea trăirilor eroinei cerea o nouă evaluare a fireshului interpretării. Inteligent condusă regional, reinvaînd fireshul, recompunîndu-l din observaţiile diurne, grefîndu-l pe datele personale, Tora Vasilescu va impune un nou personaj feminin profund verosimil şi dramatic.

Pe firul Caragiale-Kiriţescu

Plonjînd „incognito” în cetatea comediei româneşti pe 16 mm, modes-

tul, harnicul, stringătorul Bumbescu Bachus, cu basca lui gestionară, de „chestii, socoteli”, a lăsat în urmă-i un zdrăvan hohot de ris, și o creație interpretativă de neuitat, datorată lui Ștefan Mihailescu Brăila. În contextul unei satire corozive (oferită scenaristică generoasă semnată Titus Popovici), pe filonul Caragiale-Kirițescu, Bachus intruchipa o patologie cu atât mai gravă cu cât camuflează ei sub masca umilă a omului șters, disimulat în halatul albastru, decolorat, de teighetar servilabil, permitea o dezvoltare malignă în subsolul social. Scopul de căpăți? Milioane ascunse genial în teigheaua safet? Nicidecum. „Eu, hi... hi... am destul. Nu frate, plăcerea e să studiezi pe om, să dibui unde e șurubul slab și „cric” l-am învîrțit și e al meu”. Brăila-Bachus dă viață pe ecran unui monstru curcitor. Ca și creațiile antologice ale unui Ferneland sau Bourvil, mimica sa e poartă înțelegerii în adîncime a personajului. Fără a pierde din verosimilitate, rictusul, grimasa devin enorme. Secvențe întregi: tratativele din separe-ul restaurantului cvasipersonal în care incoruptibilul ziarist este asaltat în tehnica marca Bachus, introducerea victimei-ginerică în împărăția domestică a marelui combinator, unde progenitura acestuia domină pitoresc un platou de filmare privat, pot figura în orice antologie mondială de gen. Ștefan Mihailescu Brăila cunoaște profund secretele lui Bachus. Vocea actorului e riguros pozată; cînd suferător vicleană, cînd arrogant intimidantă. Dezacordurile gramaticale, prețiozitățile lingvistice sînt rostite cu o artă comică extraordinară. Bachus, boss necontestat dominînd prin mîna sa dreaptă, Grig Stievie (Sebastian Papaiani) o lume colcăitoare, gregară, de vicioși și imbogățiți, goi la suflet și la minte. Bachus patern, topit în slăbiciunea „senzuală” pentru viitorul „artistic” și civil al scorpiel-fiice. Gregar, duos, crud ca o fiară, naiv ridicol, agresiv, retracții, siretenia personificată, eroul multi-millionar crește printr-o subtilă știință actoricească a dozării efectelor pînă la dimensiuni groțesti. Vinzătorul inofensiv, modest, dintr-un anonim magazin de desfacere vinuri și alte băuturi, prezent conștiincios la ora deschiderii și închiderii unității, fără dispoziții financiare la cursula CEC, nerisipitor, fără Mercedes la scară sau alte extravaganțe, El Bachus, regele încoronat cu bască, ținînd sub brat serviciul jerpelit în care se sufoca teancurile de sute de lei, patronînd sarabanda corupției. Risul îngheață, comedia devine o farsă amară. Creația cinematografică neegalată, purtînd semnătura geniului comic a lui Ștefan Mihailescu-Brăila își vede împlinirea și menirea: rîzînd, vindecă moravurile. Iar cei cinci ani care au trecut de la data premierei nu au îmbătrînit nici măcar cu o zi virulența mesajului.

Un neo-romantic

O frunte romantică, luminoasă,

bolînd deasupra unor ochi negri ce scăpăra de inteligență interogativă și fior liric a plonjat pe bicicleta Concursului lui Dan Pița, în lumea atît de bogată în personalități artistice a filmului românesc. Cîteva salve scurte, **Concurs, Să mori rînit din dragoste de viață, Dreptate în lanțuri, Pas în doi** vor nimeri în inima țintei: consacrarea unui tînar talent decent și serios, cu o largă disponibilitate pentru roluri de compoziție.

Un nou profil de erou tînar primește un fericit atestat cinematografic alăturîndu-se Filipilor cei buni și celorlalți băieți cuminți. El este depozitarul unui suflu eroic, a cărei portanță este mai ales ideatică. Tînarul comunist, „domnu” student”, cu figura lui de Harold Lloyd, fascinat de idealul luptei pentru răsturnarea unei „orînduirii crude și nedrepte”, „vede” ideile planurilor curajoase de acțiune, pe care nu pregetă eroic, fără „Jonja de siguranță”, să le ducă la îndeplinire, alături de tovarășul său „pragmatic”. Răsărînd năuc dintre rafturile bibliotecii, el se avîntă fără ezitare în bătălia pentru binele social punîndu-și în joc fragila-i făptură. Barbăția în contrast cu experiența „subțire” de viață. Luciditate dominînd elanurile juvenile. Putere interioară îmbujorîndu-i obraji adolescențini.

În filmul lui Dan Pița, Claudiu Bleont revine cu precizări caracterologice adecvate noului cadru psiho-social și noului timp istoric. Tînarul strungar Mihai, muncitor într-o mare întreprindere și student la seral își are o lume a lui, în care se duelează pentru adevăr cu feluriti adversari imaginați, în care reculegerea și-o oferă prin muzică și lectură. Eroismul personajului, eroism cotidian, venind din lumea lui interioară să-și potrivească pasul, fără compromisuri, fără trădări, în doi, în trei, în patru cu lumea exterioară reprezentată fie în planul erotic, fie în planul prieteniei, derulată pe fundalul vieții de cămin. Ca și Puștiul din **Concurs**, Mihai privește lucid înaintea și în jurul lui. Aerul poetic nu mai este minat de observația subtilă asupra partenerilor de drum. Și reușește să găsească drumul ocolind capcanele, falsele indicații, „de orientare”, traversînd încercările, rămînînd egal sieși.

Claudiu Bleont reprezintă, în ciuda fișei filmologice relativ restrînsă, o personalitate dominată de gîndul profund.

Grupaj realizat de Mădălina STĂNESCU

Cu lumini și umbre în priviri

A debutat ca junele-prim al anilor '70, de-o altă factură față de predecesorii săi din generația anterioară. Un Florin Piersic, un Iurie Darie emanau seninătate și exuberanță. Avînd ceva din alura așa-zisului tînar furios, Adrian Pinteau va veni cu un soi de încrîncenare, străbătută de curenții rezezi ai lucidității. În filmele unde in-

terpreta pe acel faimos erou de baladă, lancu Jianu, era mereu pus pe fapte mari, ochii, însă, reflectau întrebări nerostite, dînd, astfel, jocului său o neliniște aparte. Pentru că mai tîrziu, să îl urmărim, cu admirație, în serialul TV **Lumini și umbre**, intruchind un vîlstar de bogătaş, ironic și inteligent, dar într-un cărucior de paralizant — mator neputincios, și cu atît mai conștient, al intrării în agonie a clasei sale.

Zbuciumul intens, caracteristic personajelor interpretate de el va atinge paroxismul odată cu rolul lui Iorgovan din **Pădureanca...**

Fiul celui mai instărit țăran dintr-un sat ardelenesc al secolului trecut, Iorgovan se zbate fără scăpare în capcana atîtor contradicții sufletești... Lasă învățătura, îl părăsește și pe cei de-o vîrstă cu el, revoltăți împotriva nedreptăților timpului, și fuge pînă și de iubirea pentru fata săracă ce l-a îndrăgit. Numai calul și-l buimăcește (într-o scenă antologică) dintr-o furie izvorîtă din culpa și nevoințe. Mai are un ultim gînd pentru Simina, dar calul însuși, gonit sălbatic, îl trîntește la pămînt — și Iorgovan se duce de pe astă lume doar sub privirile fetel, singura care l-a iubit cu adevărat.

Adrian Pinteau se află, azi, la voltajul marilor performanțe actorești.

Fata cu flautul fermecat

C a o trestioară de plăpîndă apare, la prima vedere, Leonora din **Figuranții** sub înfățișarea Mariane Buruiană. Ai fi zis că aceea vîntoasă a istoriei din anii '50, care a răscuit, dureros, o seamă de destine nevinovate, putea s-o fi dobîrît și pe ea. Smulgîndu-se fără regrete din mediul original, Leonora vasa să dăruiască minunățiile muzicii oamenilor clădind o nouă lume. Trecutul „neproletar” va atîrna însă mai greu, la un moment dat, decît sincera-i opțiune pentru idealurile noi...

Cîtă dîrzenie, cîtă tărie i-au trebuit acestei fete — o trestioară, dar cu nervuri de oțel — spre a înfrînge potrivnicile vremi de-atunci, în speranța, nicidecum pierdută, a reinnoirii propriului destin în destinul celor mulți, pe calea înnoirii din temelii a țării. Impresionantă este, între altele altele, în acest viguros film-frescă a unei epoci, secvența unei „probe” hotărîtoare: cîntînd din flaut, fata își susține cu ardoare dreptul la locul și rostul ei în lumea ce se înfiripa, incantațiile limpezi fermecîndu-i, treptat, pe toți cei ce o ascultau. Strălucitoare pe podiumul de scînduri al Thaliel, Mariana Buruiană a fost, uneori, mai mult o siluetă sub ochiul aparatului de filmat. Cu o intuiție desăvîrșită, Malvina Urșianu a fructificat la maximum resursele de excepție ale tinerei actrițe, rolul Leonorei aducîndu-i „Marele premiu de interpretare” la Costinești în '87. O probă, într-adevăr, pe măsura talentului Mariane Buruiană, intrată astfel, cu drepturi depline, și în rîndul întii al actrițelor ecranului românesc!

Dan OZERANSCHI



**Misterul
Giocondei clasice
(în rolul lui
Da Vinci din Pași
spre Lună de Gopo,
Emil Botta...)**

Fotograma „esențială“

Dacă am analiza imaginea cinematografică a unui tenisismen care servește mingea — gest indeobște familiar — și am descompune mișcarea acestei acțiuni, am putea constata că în succesiunea celor aproximativ 100 de fotograme ce compun acest plan filmat normal (cu 24 de imagini pe secundă) există, undeva spre mijlocul lui — sau puțin dincolo de mijloc — o fotografie, o vom denumi „esențială”, spre deosebire de celelalte, „auxiliare”, cu o valoare iconică specială. Valoarea ei specială decurge din faptul că în această fotografie se concentrează în chip maxim, ca într-un focar, toată mișcarea de servire a mingii, altfel cea consumată pînă în acel punct, cit și cea consecutivă, ce ne va duce spre finalizarea loviturii. Fotografia „esențială” se află — vom putea constata — în punctul maxim de dezechilibru al mișcării, dincolo de care nu mai poate urma decât reechilibrarea — lovirea mingii. Aflându-se la o răspîntie a mișcării, de unde se poate deduce și ce a fost și ce va să fie, fotografia „esențială” are o încărcătură dinamică specială în nemiscarea ei. Folosită ca model pentru o sculptură, ea va duce la o creație ce ar putea simboliza cu succes jocul de tenis. Dar investigația prin film nu ne mai ajută în aceeași măsură în cazul tentativei de recompunere a mișcării interioare a personajelor. Putem considera, astfel, că portretul Monei Lisa este fotografia „esențială” a unui plan cinematografic reprezentînd chipul unei tinere femei. Dar spre deosebire de „discobol”, în cazul căruia imaginea cinematografică poate fi re-

făcută în lungimea și grafia sa verosimilă, (deoarece timpul și grafia unei aruncări de disc sînt, oricînd și oriunde, aproximativ aceleași), în cazul portretului lui Da Vinci apare un prim element de indeterminare: chiar dacă acceptăm ideea că tabloul Monei Lisa ar fi fotografia „esențială” ce ar face parte din planul cinematografic al unui portret de femeie, nu putem ști de ce lungime este acest plan. Apoi, chiar dacă fotografia „esențială”, cu surisul enigmatic al Giocondei, s-ar afla, într-adevăr, la o răspîntie din care se întrevăd indeobște și mișcarea consumată și dezvoltarea ei viitoare, noua răspîntie este extrem de ramificată, încît formele alternative nu mai pot fi estimate decît cu mare nesigurantă și punînd în cumpănă foarte multe variante posibile. Ca atare, orice încercare de a recompu portretul cinematografic al Monei Lisa riscă să ducă la vulgaritate sau parodie. Portretul mișcător, cinematografic, al Giocondei, poate fi refăcut în zeci de variante, dar numai în imaginația noastră și potrivit fiecărui tip de fantezie. Un contemplator va vedea o tinărie femeie a cărei expresie ar evolua cinematografic de la sfială, spre mîndrie, altul, dinspre tandrețe spre distanțare, dinspre indiferență spre cochetărie, dinspre sfială, spre provocare, dinspre puritate spre senzualitate, dinspre senzualitate spre sublimarea ei sau, așa cum a văzut-o Gopo (întruchipată de Eugenia Popovici) în **Pași spre Lună** printr-o anecdotică plină de haz, ascuțind la spate, școlărește și ferindu-se de Maestru (Emil Botta), mărul pe care-l

ronțăia. Singurul punct cert al acestei imagini reconstituite, un adevărat punct matematic, obligator și unificator, este fotografia „esențială”. Prin el va trece, necondiționat, diagrama care ar reprezenta-o. Dincolo de acest punct cert se ascund însă tărîmurile pline de mister și indeterminare, pe care le reprezintă mișcarea.

Toate aceste gânduri mi-au trecut prin minte după vizionarea unui grupaj de filme de animație realizate de studioul „Animafilm”. Dincolo de unele lipsuri care țin de dramaturgie și care ar merita o analiză aparte, aş putea spune că filmele vizionate se înscriu în două tendințe, fiecare cu lipsurile și avantajele ei. De-o parte s-ar situa filmele cu desene de factură disneyană, cum ar fi recentul serial cu mușchetari, iar pe de altă parte un număr de filme realizate după subiecte originale prieljuind, nu o dată, creații plastice remarcabile, cum ar fi cele aparținînd lui Radu Igazzag, Mircea Toia, și mai cu seama cele ale Liane Petruțiu, fără îndoială una dintre cele mai dotate desenatoare de care dispune studioul de animație. Cu desenele sale se petrece însă altceva. Ele sînt atît de curcetoare și de originale, străbătute de un umor modern, irezistibil, încît s-ar părea că nu mai au nevoie să fie animate, ba chiar că animația le răpește, în chip nedrept, contemplării, încît ai dori, nu o dată, să le întrerupi din acțiune spre a le putea privi în voie. Este știut, însă, că spre deosebire de pictură, în desenul animat eroul se dezvăluie în timp prin ceea ce face și, în primul rînd, prin ceea ce face, tipul putînd fi și un desen sumar, stilizat, eventual, pînă la dimensiunile unui chibrit. Personajele Liane Petruțiu nu fac parte din această categorie care suportă să fie ușor manevrată și animată. Autoarea concentrează de obicei într-un desen, întreaga gamă a trăsăturilor eroului, vrînd parcă să le epuizeze într-o singură imagine. În aceste desene, inflexiunile imperceptibile ale unei linii pot defini suave stări de spirit, ironia fină la adresa slabiciunilor firii omenesti, umorul plin de tandrețe privind fizionomia oamenilor, a animalelor și chiar a înfașării ambianței. Aceste desene nu pot fi approximate convenabil, la scară industrială, fără a pierde din expresivitatea lor decît, poate, dacă autoarea însăși ar fi în măsură să execute miile de desene necesare animației. Un film documentar ca **Minunea**, compus după poemul cunoscut al lui Marin Sorescu, numai din desene statice, n-a fost, prin nimic mai puțin dinamic decît filmele sale animate. Dimpotrivă, el a avut, poate, un surplus de expresivitate izvorîtă, pe de-o parte, din coerența și valoarea scenariului, iar pe de altă din faptul că o galerie excepțională de tipuri de țărani olteni, desenată cu un umor pe deplin concordant textului autorului, a fost oferită contemplării libere a spectatorului. Dar aceste desene sînt bune și dinamice deoarece, fiecare în parte, pot fi socotite drept fotogramele „esențiale” ale unor planuri cinematografice virtuale, care se mișcă în imaginația noastră.

Titus MESAROS



actorii
deceniului IX

**Actori din
teatrele țării.
În prim plan,
Craiova:
Remus Mărgineanu
(Flăcări pe comori
de Nicolae Mărgineanu)**

Strategia distribuției

Federico Fellini, magul cinematografului din ultimele decenii, mărturisea:

„În ce privește protagoniștii, adesea ne decidem asupra lor încă în timpul muncii la scenariu. O situație o imaginăm deseori prin prisma unor actori anumiți. Cîstitit vorbind, alegerea actorilor este pentru mine momentul cel mai dramatic, unicul moment neplăcut din întreaga pregătire și realizare a filmului, care altfel reprezintă pentru mine întotdeauna un lucru extraordinar de aventuros și distractiv. Alegerea actorilor este, într-adevăr, un moment critic, obositor, penibil. Să dau un exemplu: scriu, creez un rol pentru care s-ar potrivi minunat, să spunem, un om înalt, zvelt, palid, cu înfățișare nobilă și cu limbaj ales; caut apoi acest tip și în fața mesei de lucru încep să defileze actori, figuranți, oameni care s-au prezentat în urma unui anunț, iar eu mă las influențat de realitatea lor vie, de suflul umanității lor (sublinierea noastră). În locul unui om înalt, zvelt și chel am în față pe unul mic și gras, cu părul stufos, care mă fascinează cu totul și atunci îmi spun: poate ar fi bine... și acesta deoarece acela care trăia în gîndul meu era de fapt o fantomă, în timp ce omul din fața mesei mele de lucru este o ființă în carne și oase, are barbă și vorbește un dialect care mă impresionează sau mă amuză, așa că la urma urmelor mi se pare că s-ar potrivi în rol, că poate întruchipa personajul meu. **Alegerea actorilor mă pune întotdeauna în încercătură, deoarece toate ființele vii corespund mai bine decît personajele inventate.** (s.n.)

Acest punct de vedere asupra impactului dintre actor și rol a dat la marele cineast italian roadele cunoscute. Desigur însă, metoda nu este la îndemîna oricui. A stăpîni viul, pare cam același lucru cu pățania tînarului spartan care a ascuns la piept un pui viu de cioară. Urmările sînt cunoscute: pieptul temerarului, ciugulit pînă la os!

Dar a lucra în film înseamnă a lucra cu viul... și metafora cu actorul ținut la piept sub cămașă ca puiul de către tînarul grec, este foarte potrivită aici. Pentru că acest om viu, cu personalitatea lui, cu marile lui calități și defecte, poate deveni, după caz, un aliat sau un inamic, bineînțeles fără vrerea lui, și fără vrerea ta.

Unii regizori fac distribuții „sigure” ca să nu se „încurce”, distribuind actori care au mai jucat roluri asemănătoare, care au suficientă experiență, care nu pun probleme organizatorice, lucrînd în Capitală sau în apropierea locurilor de filmare... și așa mai departe. Și de multe ori, poate de cele mai multe ori, succesul e asigurat — mai ales că, în aceste cazuri, actorul e cunoscut deja de public, și îndrăgit, așa că legătura se face fără mare efort.

Trebuie totuși să apară și oameni noi, cei tineri sînt și ei așteptați... și prin colțuri de provincie așteaptă să fie descoperiți actori extrem de utili, unii chiar adevărate personalități în arta lor. De aceea, atunci cînd regizorul îndrăznește (și nu numai el, dar și cei care-l ajută în fixarea distribuției) și aduce în prim-plan figuri noi, sau moduri noi de a fi al unora, deja cunoscuți, e cu atît mai lăudabil.

Îndrăzneli regizorale

Recent, am admirat în filmul lui Andrei Blaier, **Vacanța cea mare**, cum a știut el să distribuie în rolul principal pe Marcel Iureș, un actor cunoscut, dar din roluri de cu totul altă factură, încredințîndu-i partitura unui erou contemporan, trăind sensibil, dar bărbătește descoperirea unor fațete profunde, neglijate pînă acum, ale lumii. Alături de el, actorul craiovean Valentin Mihali, distribuit de asemenea ingenios, a reușit să creeze un personaj ciudat, cu o ciudățenie venită din consecvența firescului vieții, parcă. Cuplul vecinilor, de un pitoresc lipsit de orice convențional, și-a găsit interpreți foarte potriviți în actori necunoscuți pînă acum ecranului: Maia Indrieș de la Teatrul Dramatic din Brașov și Vasile Grădinaru de la Teatrul de Stat din Arad. Iar Victor Odillo Cimbru, întruchipînd pe cel în jurul căruia se desfășoară acțiunea, a fost și el descoperit pentru ecran — mai bine mai tîrziu decît niciodată — în pragul pensiei.

Am observat cum Sergiu Nicolaescu își descoperă actorii, uneori pe la teatrele din provincie, actori pe care apoi îi susține, distribuindu-i cu consecvență în filmele sale. Dintre aceștia, Ion Rîtiu, de la Tirgu Mureș, Virgil Flonda de la Sibiu sau Geo Dobre de la Giurgiu. Iar George Alexandru (pînă nu demult la Birlad) descoperit în **Noi, cei din linia întâi** a început să facă o carieră plină de promisiuni, interpretînd roluri principale la mai mulți regizori.

Dan Pița l-a descoperit pe Claudiu Bleonț cînd era încă student și bazin-

du-se pe personalitatea acestui tânăr talent a creat parcă unda principală de mister a filmului **Concurs**. Continuând lucrul cu el, la filmul următor: **Dreptate în lanțuri** (unde l-a distribuit și pe Petre Nicolae) el și-a pregătit, de-acolo, admirabila dualitate bazată pe Bleonț și Petre Nicolae din **Pas în dol**. Le-a descoperit prea-plinătatea sentimentală ori temperamentală care va duce la înfruntarea cu efecte dramatice, fundamentată tocmai pe această încărcătură caracterologică, cu tipologii polarizate cu siguranță decantării și experienței.

Strategii creatoare

Dar, să nu uităm că și actorii se pregătesc uneori, cu tenacitate, cu spirit strategic în același timp, de la rol la rol spre „marea lovitură”... așa cum Amza Pellea, la vremea lui, a înaintat destul de încet, dar cu pași siguri, până a ajuns la Decebal din **Dacii**, ca să izbucnească în rolul titular din **Mihai Viteazul** (1971) patru ani mai târziu, sub bagheta aceluiași regizor (Sergiu Nicolaescu), impetuos ca o vină de țigă sub uriașă presiune, la care, în fine, forajul de mare adâncime a ajuns.

Strategiile acestea ale distribuțiilor sînt calculate uneori de actorii înșiși care-și așteaptă rolurile atacîndu-le, ca pe niște diligențe din mirifice westernuri ale sufletului. Așa, Florin Zamfirescu l-a „atacat” pe Tugurlan în **Moromeții** și l-a făcut, (excelent!) așa Mircea Diaconu a prins rolul din **Înainte de tăcere**, cu antologica scenă a onorului dat eroului mutilat.

Poate-n același fel, de curînd, am mai întîlnit un astfel de caz: în filmul lui Mircea Mureșan și Radu Tudoran, **Maria și marea**, Eusebiu Ștefănescu. Apărea după vreo două roluri principale și altele — unele mai puțin semnificative decît altele. Și la un moment dat actorul, ajutat desigur, în mod fundamental, de regizor, dar avînd un aliat de nădejde și în opera-

torul Vivi Drăgan Vasile, a putut să-și afirme substanța autentică, prezența viguroasă, de o structură singulară, o întruchipare a bărbatului puternic, spre 45 de ani, echilibrat, temeinic, cu disponibilitate și poezie, un personaj și un mare actor în același timp. Ca și în cazuri mai vechi: Ovidiu Iuliu Moldovan, Remus Mărgineanu, Ion Fiscuteanu, Dan Condurache.

Apropo de Condurache. Îl întîlnesc după performanța din **La capătul liniei** și îl felicit. Răspunsul lui: „Bătrîne... s-a lipit, ce să-i fac... s-a lipit personajul de mine... asta a fost tot”... Cuvintele par simple, expresiile, desigur, sînt colocolivale, dar iată cum identificarea cu rolul nu mai necesită nici prea multe explicații nici interpretări savante.

De fapt, distribuțiile sînt ca o declarație de iubire. Regizorul admiră actorul, „îl cere mină”. Alteori dorește foarte tare actorul un anume rol și luptă cu mare intensitate pentru a-l obține. Se implică atît de mult, încît, uneori, într-o concurență dificilă, se impune cu greu, parcă meritînd mai mult.

Trebuie să mărturisesc că și eu avînd de distribuit rolul principal la **Sper să ne mai vedem**, m-am ghidat și după criteriul acesta, al dorinței actorului. Valentin Mihali era atît de implicat sufletește în personaj, încît era foarte greu, aproape dureros de îndepărtat de el. Pentru că îl apucase cu mîinile amîndouă și-l știa, și-l apropia mereu și deși se făcea încet, legătura evolua temeinic. Și venind vorba tot de filmul meu, unul din marile mele regrete a fost că rolul interpretat de Cici Dumitrache Caraman, pe care o consider o mare actriță, nu a fost mai întins și dispus într-un registru mai larg. Colaborarea cu ea sau cu Dorel Vișan a însemnat întîlnirea mea cu actori capabili de interpretări dintre cele mai rafinate.

„Cel ce gîndește singur”

Sigur că distribuirea implică nume-

roase criterii, dintre cele mai cunoscute și mai pregnante fiind tipologia și fotogenia, dar nu sînt de neglijat relațiile dintre personaje, armonizarea personalităților care creează nucleul filmului încă din start, adică de la distribuire. Și mai ales cînd sînt personaje puține: ce greutate poate apăsa atunci pe umerii regizorului și ai celor cărora le sînt încredințate aceste roluri. În primul film al lui Mircea Daneiliuc, **Cursa**, alături de consacratul Mircea Albulescu mai aveau loc două personaje. Ele au fost interpretate de Constantin Diplan, pe atunci (1975) cu roluri încă puține și de Tora Vasilescu (debutantă). Regizorul trebuia să creeze mecanismul acestui trio ciudat, cu o umanitate dură, dar și într-o prospețime în care glasul debutantului să se audă așa cum e. Și s-a auzit.

Actori, întîmplări, bucurii, idei, proiecte, reflectoare aprinse peste decoruri încă mîrșind a vopsea, maeștri și debutanți tremurînd de frică și de ardoare în același timp, iată lumea în care această strategie a distribuțiilor joacă un rol atît de mare.

Dincolo de mituri însă, și de mitizări și chiar de umor, stă însă gînditor „cel ce gîndește singur” — ca-n poezia lui Arghezi. Sau ca-n monologul interior al unui regizor de geniu, ca Fellini, gîndind la cine știe cine dacă ar fi sau nu ar fi, iar rolul, noi știm, cere un fel de a fi și a nu fi...

Și nu pot să închei fără a aminti de filmul **Întunecare** al lui Alexandru Tatos și Petre Sălcudeanu, după cunoscutul roman, cu o excepțională idee de distribuire într-un rol episodic. E vorba de actrița constănțeană Mino-dora Condur în rolul prostituetei de pe malul mării, un rol ca un strigăt teribil de pescăruș cu aripi curate, ucis în zori. Din păcate, actrița n-a mai jucat după aceea nici un rol semnificativ. Și este nu numai cazul ei.

Dumitru DINULESCU

Prospețimea interpreților de vîrste diferite (*Sper să ne mai vedem* de Dumitru Dinulescu cu Cici Dumitrache Caraman, Valentin Mihali și Ileana Harșa Negru)



Un decor e o lume...



Poezia decorului
(Călin Papură)
și a costumelor
(Hortensia Georgescu)
în ambianțe naturale:
Adela
(cu Valeria Seciu,
George Motoi
și Marina Procopie)

...dar o lume a filmului

M-am surprins adesea gândind cu multa compasiune la soarta ingrată a artistului plastic care e scenograful în cinema. Dacă decorul de teatru e întrucâtva un obiect expus vederii, ca orice creație de artă plastică, ore în șir avantajat fiind de lumină și satisfăcând astfel năzuința de creație împărtășită a oricărui artist independent, rostul decorului de film e altul; în cinema decorul, chiar și cînd e voit expresiv, e supus integrării în materia altei arte, întocmai fotografiei sau muzicii. Dacă în teatru, decoratorul era dependent doar textului și eventual unei mizanscene — dependență destul de apăsătoare pentru un adevărat artist plastic, de unde și dese încercări de rebeliune artistică, decorul încercînd și reușind uneori să fie însuși spectacolul —, în cinema el se subsumează nevoilor de explorare a camerei, această acțiune fiind însuși filmul, adică mesajul unui creator, autor unic al filmului, care e, cum se știe, regizorul-artist. Căci, desigur, ca întotdeauna vom vorbi aici de filmul ca artă, nu de cel de duzină.

Camera este, precum se știe, un aparat prevăzut cu lentile creatoare de efecte optice pe care ochiul nu le poate realiza. Mijloace moderne de autonomizare a camerei au creat o paletă mult lărgită de posibilități expresiv-vizuale, astfel încît decorul este chemat să se plieze acestor șanse noi de materializare a fluxului vizual-auditiv. Dar chiar și înainte de super-grandangulare, de superluminose, de translocatoare de performanță, de transtrav, de „stady-cam”,

filmul supunea decorul unei asimilări dure. Viziunea largă sau îngustă a unei optici cu deformările specifice, parcurgerea de spații cu schimbările de perspectivă, iluminarea diversă, răcordul la natură — concurrent pretențios — rigorile peliculei, coordonatele financiare ale filmului — și produs industrial, și, bineînțeles, acceptarea inevitabil totală a unei concepții a realizatorului, au creat todeauna dificultăți serioase artistului plastic de vocație. Mulți din cei afirmați în pictură sau grafică n-au putut ține pasul; nume celebre au abandonat... Mai depriși lucrului după caietul de sarcini și resemnați quasi-anonimatului, s-au adaptat cerințelor filmului, arhitecții. Dar artiștii... „plasticienii”... ce de renunțări, cite dezamăgiri!... „Am construit un decor splendid și în film nu s-a văzut decît culoarea peretelui...” sau... „din tenele colorate dînd senzația sentimentului unei scene de dragoste n-a mai rămas decît un vag rozaliu”... „nici macar o clipă aparatul n-a surprins stilpii ciopliți de mine personal, o lună, zi de zi...” li ascultam pe acești artiști înșelați în speranțele lor și gîndeam: iată o întîlnire grea între arta plastică și film... sau: o întîlnire dificilă între un creator și un realizator, fabricant de pelicule...

Și totuși... există o artistică fuziune, ea e posibilă, ne-o dovedesc toate filmele de artă... Dar miracolul acestei integrări e și acela al înțelegerii unui artist pentru rigorile altei arte... Și pentru un artist adevărat,

această înțelegere e și iubirea lui pentru altă artă. E iubirea unora ca Baudelaire, Malraux sau Vlahuța pentru arta plastică, integrînd-o scriiturii lor. Sau iubirea lui Thomas Mann pentru muzică. Iubirea, ca înțelegere... Pentru artistul plastic îndrăgostit de cinema aceasta înseamnă înțelegerea, în primul rînd, a celui lucru aparent alt de opus plasticii: fluența, curgerea cu sens a fluxului audio-vizual, spațial-temporal... adică însăși acceptarea materiei altei arte. Pentru sculptor, pentru arhitect, fenomenul e oarecum înrudit transformărilor preconceptuate de forme, consecință a parcurgerii spațiului de expunere de către receptorul-spectator... Dar pictorul... graficianul... decoratorul de teatru... Mai lipsește ceva, consecutiv iubirii de cinema: este șansa întîlnirii cu adevăratul realizator de cinema. Acesta îi va insufla sensul real al creației sale, îi va folosi, cu adevărat creator, potențele. Și așa cum arta plastică cinetică își însușea fluxul spațial-temporal (Calder) sau vizual-auditiv (Schoeffer) specific cinema-ului, tot astfel materia picturalului va fi integrată filmului, dar creator, cu sens... mesajul unui artist, al realizatorului de cinema, regizorului creator, regizorului-artist... El va ști cum să-l înflăcăreze pe artistul plastic vorbindu-i în limbajul și în coordonatele structurii artei sale despre nevoile expresiei sale (plastice) specifice, în materia artei cinematografice. îi va descrie, atît cît pot cuvintele, sau „necuvintele”, dar cu acel subtext inteligibil, poate mai inteligibil între ar-

tisti, factura filmului său; acel ceva ce e însuși cinema-ul său propriu, acel ceva care e stilul unui film. Spațiul decorului va fi spațiul prin care pătrunde aparatul, culoarea va fi parte a verigii curgerii materiei vizuale fluide a unui film, linia va fi cea a deformărilor optice, controlate, plin-air-ul va fi parte a interiorului, iar decorul construit va fi parte a universului natural, natura moartă va deveni vie prin atingerea miraculoasă a camerei, iar tot ce e viu va deveni parte a formelor moarte ale unei structuri unice a materiei unei arte. Cît din farmecul ochilor Giocondei nu e debitor celui peisaj renașcentist ce-l vedem printr-o lucarnă?... Și totuși, și ochi și peisaj sînt doar un ulei pe o bucată de pînză... Miracolul unei arte. Acest miracol e chemat să-l realizeze regizorul artist, subsumînd dar și însușind virtuțile artistului plastic. Trasarea pe planșeta a construcției decorului va fi, astfel, îmbrăcarea unei structuri — investigarea camerei — cu forma plastică a decorului, schița coloristică este izvorul senzațiilor cinetice... Decoratorul ia parte cu pasiune nedismulată, astfel, la toate discuțiile colective de artiști galvanizați într-o singură voință creatoare, cea a realizatorului care, își dau ei bine seama, „știe ce vrea”. Vrea artistul-regizor un film, un stil, un mesaj al său... Întocmai artistului oricărei arte. Acesta mobilizează, fertilizează talentele tuturor. Decoratorul străbate spațiile în care regizorul își caută structuri expresive, — „decorurile naturale” (!?) —, vizionează împreună cu acesta probele în care se află sîmțita viitorului stil, împreună cu realizatorul și operatorul analizează probele de peliculă, de iluminare, materia încă în formă a viitoarei construcții... De umbre și lumini, de mișcare și curgere... de iluzie... împreună cu regizorul, știind acum amîndoi „ce vor”, secundați de criteriile tehnice ale operatorului, colorează decorul, îl „patinează”, sau nu, îl mobilează, sau nu, dar îi dau acel ceva necesar foamei de expresie vizuală a camerei cu rigori sale optice. Și astfel, pe măsura ce „jes” materialele din laborator, scenograful are revelația bunului sens filmic al artei sale, al noului fel în care culori, linii, suprafețe trăiesc pe un ecran... prin miracolul **sensului** unui film...

Am asistat cu incintăre, copil-spectator fiind, la revelația acestei fuziuni în **Noaptea furtunoasă** a lui Jean Georgescu. Decorurile lui Ștefan Norris erau elementele montajului specific stilului maestrului. Neuitate au rămas impacturile vizual-auditive ale secvențelor Grădina „Union”, camera conjugată a lui Jupin Dumitracu, un colț de maidan... Fenomenul s-a repetat în **Directorul nostru**, în **Vi-zita**, în **Mofturi**. Apoi profesorul Iliu ne dădea, studenți fiind, lecția decorurilor integrate naturii, hanul din **Moara cu noroc**. Arhitectul-regizor Liviu Ciulea reinvia ambianța campamentelor austro-ungare în **Pădurea spinzuraților**, iar în **Codin**, Henri Colpi lansa pe Marcel Bogos în ample spații construite, ample demonstrații de culoare locală, de stil. Mircea Mureșan va face un tandem creator cu Marcel Bogos realizînd **Răs-coala** și, mai apoi, operă de referință

în materie, **Horea** în care spațiile construite și cele existente se leagă prin fluxul filmului într-un întreg emoționant. Încă e viu pe rețina un tîrg cu o procesiune a disperărilor ce-și „aprin-seseră pale'n cap” în **Tudor** de Lucian Bratu, el însuși pictor. Un elev al său, critic de artă, regizorul Adrian Petrin-genaru în **Rug și flacără** oferea spații memorabile.

Un regizor, de asemeni cu aleasă cultură plastică, avînd studii muzeiste în materie, este Malvina Urșianu ale cărei filme sînt o demonstrație fericită de integrare a decorației în materia filmului, **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu**, **Pe malul stîng al Dunării albastre** și **Figuranții**, sînt astfel succese artistice ce rămîn exemplare, Iu-lian Mihu în **Poveste sentimentală**, **Enigma Otiliei** și în **Lumina palidă a durerii** creează spații și culori fasci-nante, pur filmice, folosind mult de- corul construit, fapt ce se întîlnea ca un succes și în **Canarul și viscolul** al lui Manole Marcus. Utilizarea decora-ției din **Harap Alb** al lui Gopo rămîne ca act artistic original, stimulînd valo- rile basmului modern ca gen cinema- tografic. Propensiunea lui Dan Pița către decorativitatea teatrală îl face să obțină de la diferiții lui colaboratori expresivități originale, deosebit de puternic percutante, în peliculele sale de reală structură filmică, în care de- corul e component integrat, dar nu anonim. La celălalt pol, Andrei Blai-er cu reprezentativul **Îlustrate cu flori de cîmp** creează o lume imagistică pro- fund realistă dar bogată în sugestie și farmec — stilul filmelor sale, datorî- du-se în mare parte și ambianțelor decorului. Temperamentul artistic efervescent al lui Mircea Daneluc își asumă decorul ca o funcție expresivă cîrîntă (fără însă a-l slobozi drept vioara întîi). Sergiu Nicolaescu stăpî- nînd epoci și spații lasă un memorabil impact vizual cu **Ciuleandra** și o vi- ziune scenografică filmică monolit în **Capcana mercenarilor**, de neuitat. Transfigurează decorul real Alexan- dru Tatos în **Secvențe** și în **Fruite de pădure**, în timp ce Constantin Vaeni integrează convingător decorul con- struit, realului în **Zidul**. Dinu Tănase parcurge spații și timpi speculînd fil- mic decorul-casă de Marcel Bogos în **Întoarce-te și mai privește o dată**. Prospețimea filmului lui Șerban Mari- nescu **Moara lui Călfar** se datorește

transfigurării decorului natural, în timp ce decorul construit din **Domni- șoara Aurica** al celuiiași regizor, cre- ează o lume a realului epocii care ră- mine. Cum rămîne misteriosul Han al lui Minjoală în viziunea Cristianeî Ni- colae... sau o petrecere într-un salon incert dar cu parfumuri diverse în **Ne- lu** de Dorin Mircea Doroftei. Atitea exemple ale efortului pentru plastică filmică în cinematograful românesc. Se dă o luptă citeodată atroce cu ma- teria unei arte întregînd-o materiei al- tei arte. Îmi vin în minte decorurile din propriul meu film **Anotimpuri**: o stilizare dusă la extrem în specularea graficii oferită de pelicula alb negru și totuși păstrarea călcîiului lui Achille, apartenența la o realitate; dar realitatea unui film... Romantismul cu accente moderniste al interioarelor și exterioarelor atent uvrjate din **Ul- tima noapte a copilăriei**, sau fantezîs- mul opulent al celor două divertis- mente poliiste **Aventuri la Marea Neagră** și **Agentul straniu** în care ne- numărate ambianțe reale și spații construite se integrau într-un întreg decor unic prin curgerea filmică. Po- sibilitățile noi de mișcare oferite de peliculă, de optică și de aparatură au dat șansa unor decoruri construite în exterior cu mișcare și investigate re- ciprocă a ambianțelor interior-exte- rior, structurate încă de pe planșeta, nevoilor de parcurgere și pătrundere a camerei, construite în jurul acestor mișcări revelatorii de sens. Astfel, co- laborînd cu scenografi sensibili la fe- nomenul filmic ca Victor Tapu, Ladis- lau Labancz, Mihaela Demetriade, Cristian Niclescu, s-au construit de- corurile din **Ultimele zile ale verii**, **Fa- lansterul**, **Mușchetarii în vacanță**, de- coruri plurifuncționale oferind cîmp de investigație și mobilitate, revelatorii mesajului, integrate realului dar și stilului unui film. Nimic mai plener, ca bucurie creatoare pentru un realiza- tor, ca această împlinire a unui real al artei sale prin irealul (provizoriu și acela) al unor întrupări de forme „decoruri”, ce aparțin vieții doar prin curgerea unui film, și nicidecum altfel. O iluzie a unui material transformat în alt material cu durată unei arte. Și atunci... „compasiunea pentru soarta artistului plastic angajat” în cinema devine și frățească admirație.

Savel STIOPUL

**Forța și parfumul epocii dat și de talentați arhitecți:
Adriana Păun și Ștefan Antonescu la filmul *Francois Villon*
(de Sergiu Nicolaescu, cu Florent Pagny)**



Liliac alb pentru toate anotimpurile

Cunoașteam bine satul. Fusesem de multe ori aici, adus de obligațiile pe care le aveam de a răspunde de școlile din această localitate.

Rulam cu grijă pe asfaltul încă umed, în urma ploii din noaptea trecută. Se croia o dimineață tonică. Soarele prefira urzeala de aur prin virfurile copacilor din pădurea tainică, ce străjuia partea stângă a șoselei. Priveam nerăbdător prin parbrizul mașinii, așteptând grădinile — grădinile de flori, în care-mi spălam ochii și încordările ființei de câte ori treceam pe aici. N-aș fi putut spune precis de ce, dar eram trist. Cu această stare în inimă am oprit în fața școlii din centrul comunei. Un elev mi-a deschis poarta și-am intrat cu mașina în curte. Peste câteva clipe, mă întâmpina profesoara de serviciu, apoi directoroa școlii. Nu apucasem să pătrund în clădire. Cercetam, incintat, lotul agricol al școlii, admirând rezultatele hărniciei elevilor și ale îndrumătorilor acestora — profesorii de specialitate.

Deodată a trebuit să mă opresc, cu o strângere de inimă... Nu avusesem până atunci motive speciale să mă plîng de indisciplinarea elevilor din școala cu pricina. Acum însă, prin ferestrele deschise ale unor clase de la

parterul clădirii, ori care se deschideau sub ochii noștri, săreau, ca la un concurs pornit pe neașteptate, tot felul de elevi, care, odată aterizați (înălțimea nu era mai mare de un metru și ceva), o rupeau la fugă... spre grădinile propriilor lor case... Până să-mi limpezesc nedumerirea, m-am trezit înconjurat de zeci de băieți — mari, mici (ei își luaseră cu răzula escaladării ferestrelor) — cu brațele încărcate de buchete mari de... liliac alb...

Puteți să zîmbiți, cu ironie chiar!... Zîmbiți, vă rog! Adevărul — mărturisit, credeți-mă, cu multă sfială și cu teamă de ridicol — rămîne întreg: în ziua aceea eu am fost fericit!

"Pentru «creanga» dumneavoastră de... **Liliac alb în ianuarie**, pe care ne-ați dăruit-o nu de mult!" mi-a șoptit un băiat mai răsărit, parcă în numele tuturor, în timp ce-mi oferea minunea aceea de frumusețe albă ce mi-a împodobit mașina, și casa, și sufletul...

Și, cu riscul ca zîmbetul celor dispuși să fie neapărat ironici să se deschidă deplin, aleg, dintre sutele și sutele de întâmplări și de mărturisiri (acestea din urmă ascultate ori citite în scrisorile ce mi-au fost trimise), doar câteva, reimprospătate cu prilejul

invitației de a scrie aceste rânduri:

"Mă numesc Mihaela, ca și una din eroinele dumneavoastră și am, ca alți alți eroi, 18 ani... Se obișnuiește să scrii unor autori pentru a cere sfaturi. Eu însă am găsit tot ceea ce căutam în cărțile, în vorbele dumneavoastră și scriu numai pentru a mulțumi... E minunat să știi să citești atât de bine și de frumos în sufletele noastre, ale tinerilor. E minunat să poți împărtăși celorlalți ceea ce descoperi... Pentru asta îți scriu, stimată prietene: ca să-ți mulțumesc!" (Mihaela Popa, 18 ani, Cluj-Napoca, 19.III.1982);

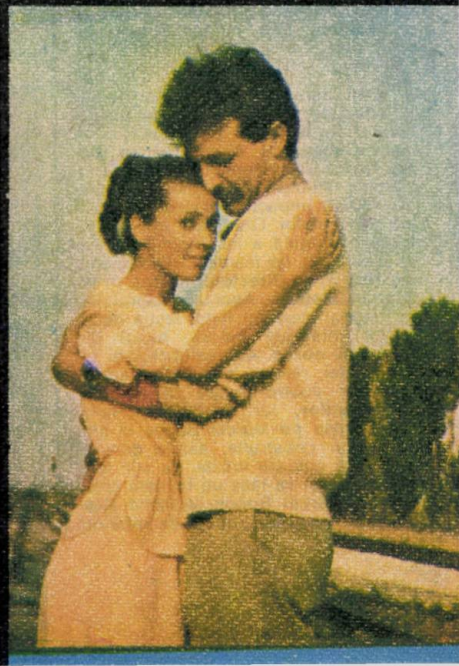
"Am văzut filmul **Extemporal la dirigenție!** Unii dintre noi l-au văzut de mai multe ori... Sînteți prietenul nostru și știm că ne iubiți. Avem nevoie de încrederea și de iubirea dumneavoastră... În așteptarea unui nou film..., vă dorim sănătate și succes!... Vă mulțumim! Vă iubim!" („Prietenii mai mici, liceenii de la Liceul Industrial Nr. 6 și Liceul Industrial Nr. 5, sectorul 3, București, 20.II.1988")...

Întîmplări, mărturisiri, aprecieri, speranțe!

Cu gîndul la ceea ce a fost, nu se poate să nu te tulbure întrebarea referitoare la **cum a fost? Cum s-a ajuns la o izbîndă care, cu unele re-**

Ei se recunosc în personajele *Extemporalului*...
iată una din explicațiile succesului
(Mădălina Pop și Dan Zamfirescu)

Un sentiment ca intemperiiile unei *Veri*
...cu Mara (de George Cornea
cu Teodora Mareș și Lucian Nuță)



Confesiunea unui scenarist co-autor al unuia din cele mai mari succese de public ale deceniului nostru cinematografic



...cul dragostei
la 18 ani
(*Liceenii*
de George Șovn
și Nicolae Corjos
cu Oana Sirbu
și Ștefan Bănică jr.)

zerve — firești dacă ținem seama de gusturi, de pretenții și, nu în ultimul rând, de firea omului... ce scrie — a fost apreciată ca atare?...

Declarație de dragoste, Liceenii, Extemporal la dirigenție — trei ipostaze sau trei momente cu... nenumărate ipostaze ale unui timp, care, în ciuda repedei lui treceri, lasă în urmă-i lumină — caldă, frumoasă, înduioșătoare — pentru tot restul vieții.

S-au potrivit multe vorbe — și spuse, dar mai ales scrise — vorbe, în general de bine, despre aceste filme. S-a vorbit, la un moment dat (mai ales despre *Liceenii*), ca despre un film cu statut de „fenomen social”, dându-se, în mod firesc, explicații, aducându-se argumente. Pe noi, cei din echipa realizatorilor, ne-au bucurat toate aceste lucruri. Ne-am mîhnit doar în fața opacității ori a relei intenții, exprimate chiar fără disimulare.

De ce au succes unele dintre filmele, „cu tineri și pentru tineri”? Și de ce nu au altele?... Orice simplificare în această privință (a căutării răspunsului potrivit) este, fără îndoială, periculoasă.

Încercind să dibui esențele, aș înșira, în acest context, citeva:

După părerea mea copiii, adolescenții și mai ales tinerii (afiați încă pe băncile școlilor) constituie o lume serioasă. Știu ori nu știu ei aceasta — adevărul nu se schimbă. Celor ce știu — este necesar să le arăți că tu: scriitor, scenarist, regizor, profesor, părinte, om matur de pe stradă — știi, de asemenea, acest lucru și că te străduiești să-i tratezi în consecință. Celor ce nu știu — e nevoie să le sugerezi, să le deschizi o zare de lumină în acest sens și-atunci ei, cu siguranță, vor alerga într-acolo, ca spre un orizont plin de fagăduieli...

Mai mult decît oricine, copiii, tinerii cred în intruchipările ce ies din nuntirea cuvintelor, a imaginilor, sunetelor, a jocului de-a viața, joc pornind de la substanța ei adevărată. Este, așadar, nevoie de grijă, de trudă (cu atîtea fațete de a nu truca viața sugerată), de a ocoli „făcătura”, de a ajunge la inima caldă și sănătoasă a unor fapte, vorbe, imagini, sunete — care, la un loc, să nască un tot viabil, din care, dacă ai încerca, în orice punct al lui, o incizie, să fii sigur că va curge singe și nu apă.

De aici pornesc, desigur, nenumărate alte întrebări, care pot duce la tot

atitea posibile esențe.

Ce-ar trebui — ne-am putea întreba, de pildă, întrebare fundamentală — să adune acel tot, „născut, nu făcut”, spre a avea șansa asumării din partea oricărui spectator (aceasta ar fi idealul), din partea a cît mai mulți (cum își dorește oricare dintre realizatorii unui film?)...

Într-un „Gînd de întîmpinare”, adresat publicului ce primea pentru prima oară lumea „liceenilor”, în seara premierei deci, notam, printre altele: „Trudă luminată de tonice aspirații, colorată de împliniri și înfrîngerii, visare obstinată către un ideal care să încoroneze zvicnirile nevinovate ale inimii și impacturi dureroase cu obstacole în stare să descurajeze și pe campioni ai încrederii, năzbitii fără de care adolescența ar șonticăi ca o babă, gata să se pulverizeze la orice suflare mai abrașă, căldura adevăratei prietenii ce numai la acești ani se naște și-și zidește temelie pentru toată viața, armoniile specifice ale cîntecului și ale dansului și, mai ales, minunile ochilor limpezi ca izvoarele șopotinde și-ale obrajilor croiți din catifeaua petalelor de trandafiri — toate acestea și încă multe... mîrgăritare din acel fascinant univers ce-l constituie adolescența s-au aflat pe foaia de dotă a valorilor de semnificație și de frumusețe către care au tîns ființele noastre (ale realizatorilor), ca și ale tuturor celor ce au vegheat și sprijinit nașterea *Liceenilor*...”

De asemenea, demn de luat în seamă în orice împrejurare, e faptul că tinerii au un acut simț al dreptății și o mare și precisă — aproape ca un cîntar de farmacie — capacitate de a evalua, din perspectiva acestei lumini (a dreptății) spiritul în care se savîresc faptele (ale lor ori ale altora mai ales, rostite în folosul lor). Reacțiile copiilor și ale tinerilor în fața nedreptății sînt, nu de puține ori, violente; iar efectele pentru devenirea lor, sînt, în unele cazuri, ireparabile.

Tinerii cred, de asemenea, și vor să creadă în ceea ce este frumos, curat, înălțător, în luminile vieții, în idealurile de puritate și de noblete, înălțate, cît mai sus, după cum cred în iubire, în forța modelatoare a acesteia mai mult decît în orice! Întîlnirea cu această minune a ființei umane — dragostea — este, după cum o știu și tinerii, plină de capcane (drept consecință, unii se arată ori chiar devin blazați).

În fiecare fapt de viață (propus spre meditație și pe ecran) trebuie căutate semnificațiile adevărate ale vieții. Un sîrut, de pildă, pe care-l poți vedea împlîndindu-se pe orice bancă din parc, la orice colț de stradă, poate să crezi că nu mai înseamnă mult și totuși: „Într-un sîrut poți să-ți comunici tot sufletul, toată ființa, să-ți zidești tot viitorul ori să te desparți de tot trecutul” — afirma, cu un patetism de care era conștient, un tînar, în cadrul unei întîlniri cu filmele noastre. „El nu este o simplă întîlnire a buzelor”... ne asigură, cu emoție, adolescentul. „Poți sărută numai cu ochii, ori cu inima, sau cu degetele unei mîini care cuprînd, tremurînd, altă mină, poți sărută cu gîndurile, cu dorurile și speranțele tale — toate însă ale tale, numai ale tale!”

În menținerea prospețimii puterilor

sufletești, un mare rol îl au flăcările ce ard pe altarul frumoasei simțiri care este iubirea. Cuvintele — cele de dragoste, bineînțeles, — gesturile tandre, atențiile, chiar mărunte, săvârșite însă cu nobile intenții — sînt amnarele acelor flăcări, sînt gurile de oxigen prin care se alimentează arderea, fără de care jarul de pe vatră intră, cu timpul, în amortire, se îmbracă în cămașa cenușie a cărbunilor stinși...

Un film ca **Declarație de dragoste** și-a asigurat poate reușita datorită realizării unui echilibru adecvat între poveste și iubire, ambele sugerînd o felie de viață, datorită aceluia ceva, cît de cît particular, spus despre acest univers. Faptul a constituit pentru mine o nouă confirmare a unui lucru în care cred de o viață și anume: Cît de important este să fii frumos pe dinăuntru, să trăiești frumos și demn! Iar el a fost înțeles bine de mulți dintre tinerii care l-au văzut — unii dintre ei de zeci de ori, receptîndu-l, așa cum ni l-am dorit, și ca pe o pledoarie pentru responsabilitate în alegerea profesiunii, a drumului de viață în consens și cu cerințele dezvoltării societății noastre, iar pe de altă parte, ca pe o invitație adresată celor maturi, de a înțelege mai profund universul tulburător al adolescenței, de a ocroti iubirea adevărată — una din dimensiunile esențiale ale căutărilor și devenirii fiecărei generații. Această invitație se adresează chiar tinerilor — cu o înaltă și nobilă poruncă: cunoaște-te pe tine însuși și respectă-te ca om!

Cunoașterea de sine se realizează, desigur, profund în întîlnirea cu marile opere — ale cuvîntului, ale imaginii, ale armoniilor de culori, de forme, de sunete. Din acest punct de vedere, educația artistică se profilează ca o necesitate stringentă. Un film fără succes deosebit de public, poate fi, totuși, un film valoros, uneori o capodoperă. Dar un film la care nu se duce nimeni, ori aproape nimeni, pentru că nu te alegi, ca spectator, din el aproape cu nimic, ca și o carte asupra paginilor căreia nu intrizezi nici ochi, nici suflet, nici minte, deoarece la semnificațiile ei — cite vor fi — nu se poate ajunge pe nici o cale... normală, parcă nu-și justifică existența.

Și în **Extemporal** la dirigenții probleme din același infinit registru vizat în primele două filme, au căpătat concretețea altor armonii și încordări, care au adus, poate, în fața ecranelor peste cinci milioane de spectatori... Sinceritatea comunicării cu această lume, mizînd pe cucerirea nucleului din care iradiază toate interesele ei, constituie, fără îndoială, cale sigură de izbîndă.

Dar toate acestea — vorbe, strategii etc. — n-ar fi existat fără cei care să le facă să fie, să trăiască, fără actori! Din acest punct de vedere, personal mă socotesc un norocos. Colaborarea regizorului Nicolae Corjoc și a operatorilor cu o pleiadă de străluciți actori — nume emblematice ale teatrului și ale filmului românesc (sau care au început să devină nume în perimetrul aceleiași lumi) ca și colaborarea cu talentatul compozitor Florin Bogardo mi-au adus încredere și o mare bucurie. Le exprim, încă o dată, recunoștință! Ca și speranța unor noi colaborări...

George ȘOVU



Doi tineri îndrăgostiți (dar în filme, diferite):
Marina Procopie și Valentin Voicilă

Extemporale la adolescență

Pentru că fără imprevizibil nu vîd în ce fel, lipsindu-i, vorba aceea, sarea — viața ar mai avea vreun gust, de ce să facă, așadar, excepție de la zisa regulă și viața... filmului — în secolul, altminteri cunoscut și ca secolul filmului? Nici aici, se dovedește, un pronostic nu poate fi dat mie-n sută dinainte. Adică?! Nu trebuie cine știe ce bătaie de cap să remarci că surpriza cea mai mare în filmul românesc al deceniului ce se încheie a constituit-o faimoasa (acum) suită consacrată elevilor de liceu.

În clipa de față e oarecum lesne de înțeles, dar cînd a apărut — de-atunci neuitata — **Declarație de dragoste**, se putea ști că va bate, fulgător, recorduri de popularitate greu de bănuît? Că o neașteptată curiozitate și spontană simpatie vor duce la alte două pelicule, **Liceenii** și **Extemporal** la dirigenții, ca variațiuni (și nu improvizații) pe aceeași temă a dragostei adolescente?

Într-adevăr, undă de șoc ducîndu-se, iar reverberațiile atenuîndu-se, explicațiile nu se ivesc la îndemînă. Nu foarte evident la ora aceea, dar limpede acum, împrejurările au favorizat un moment cum nu se poate mai potrivit. Cineaștii noștri cu state îndelungate de serviciu dădeau semne de oboseală, iar cei afirmați între timp nu mai constituiau propriu-zis o nouă tate. Era, am spune, prin '85, un soi de respiro prin cinematografie, cînd, tocmai de unde nu te așteptai, s-a produs — cum s-o numim altfel? — senzația deceniului; săile vor fi luate

cu asalt și umplute pînă la refuz de publicul tinăr dornic de filmele ce vor veni unul după altul ale cvasinecunoscutului pînă atunci regizor Nicolae Corjoc, cum se întimplase altădată, cel puțin pe meridianul nostru, la superproducțiile zise istorice, la westernuri sau la peripețiile năstrușnicei Angelica. Întrucît, pe de altă parte, ne scăpase, practic, din vedere și că filmul românesc despre vîrsta marilor întrebări era cogeantă coregent, ceea ce, iată, ar fi fost o observație elementară, s-a impus, brusc, cu forța unui adevăr de netăgăduit. Altfel spus, apelînd la graiul esteticilor moderne, filmele acestea veneau în timpînarea „orizontului de așteptare” al unei proaspete și chiar teribiliste generații de cinefili. Cam în felul în care au fost, la vremea lor, prin alte părți, să zicem, **Spîndore în larbă** de Elia Kazan (Nathalie Wood și Warren Beatty) sau **Singurătatea alergătorului de cursă lungă** de Tony Richardson (cu colțurosul Tom Courtenay).

Așa că, fără să fi făcut gaură-n cer, spîrgînd însă — ceea ce nu mai este de neglijat — plafonul încasărilor, fără să fi revendicat orgoliul sau ambiții superioare, fără să fi aspirat, măcar și-n secret, la „întrarea în eternitate” (care va să zică, la plasarea, cîndva, între creațiile de primă însemnătate, cum se întîmplă în orice artă), tripti-cul cu „liceeni” a reușit o deosebită performanță: reabilitarea cu naturalețe în filmul nostru, și încă prin optica „anotimpului de aur”, a simțămîntului dragostei. Să fi fost doar renașterea unui sentimentalism parcă de-

suet sau declanșarea nezăgăuită a supapelor afective? Oricum ai lua-o, peste secole, vremuri și timpuri, iubirea se afirmă, iată, mereu ca fiorul esențial, ca eternul subiect primordial. Sigur, a mai survenit, prin prisma aceleiași virste, cînd e dat ca opțiunile majore să se conjuge cu iubirea dinții, și impactul emoționalului ca replică la modernismul „antisentimental”, chipurile, al unora, prea afișat ca să mai fie crezut. În fond, plinșul însuși în sala de cinema poate avea justificare prin impresia puternică asupra spectatorului, indiferent de vîrstă, produsă de întîmplări și eroi cu care acesta, dacă-l conving, trăiește, suferă, se zbuciumă, uneori pînă la identificare. Ceea ce, în bună măsură, s-a și întîmplat, la unele scene din **Declarație**... ajungîndu-se, e drept, și pînă la „riuri” de lacrimi și „vălurile” de suspine. Mai important însă decît toate acestea este că, prin focul și patimile primei iubiri, adolescența are o vibrație particulară, unică și... irepetabilă. Aici s-ar afla, astfel, secretul succesului formidabil, nu fără legătură cu prezența unui inedit scenarist, autor de cărți inspirate din aceeași zonă tematică, George Șovu, el însuși, ca profesor, bun cunosător al taințelor de simțiri ale „scolerilor”. În transmiterea acestei vibrații puternice, pătrunzînd pînă în cel mai mic colțisor al sălii spectatori tineri urmăresc — cred că nu e mai nimerit a spune decît „cu sufletul la gură” — derularea propriilor frămîntări pe pînză, ca și cînd ar fi fost niscaiva palpitante aventuri ori spectaculoase incursiuni spre cine știe ce galaxii.

Proba iubirii ar fi ea însăși un alt fel de treaptă sau absolență pentru adolescent — ca pentru orice generație ce se profilează la orizont —, adolescent care, vizavi de cumințenia sau obtuzitatea celor mai în vîrstă, simte, uneori foarte acut, la un moment dat, nevoia de a demonstra că își poate prelua, asuma firele propriului său destin. E o nevoie reală aceasta, deși se întîmplă ca deciziile și acțiunile lui să fie sub semnul pripei sau incăpățînării, tocmai pentru a convinge pe cei ce îl dăscălesc, mai mult ori mai puțin binevoitori sau înțelegători, de ce este în stare el, Adolescentul. Ar fi fost astfel, poate, mai incitant dramaturgic dacă aprinsa dorință a elevei model din **Extemporal**... de a căuta iubirea în persoana unui coleg cam neprieten cu învățătura, dar speranță în ale sportului, ar fi avut o rezolvare mai apropiată de „cum e în viață”: afecțiunea nu poate fi stîrnită numai decît prin înversunarea unuia din parteneri — în cazul acesta orgoliile, fie chiar și imature, afectează, în vreun chip sau altul, elanul inimii.

În pofida unor carente sau slăbiciuni compoziționale, seria „liceenilor” a întrunit însă unanimitatea prin aceea că nu a păcătuit, totuși, cum lesne s-ar fi putut, prin romantiozitate. Dimpotrivă, a degajat un aer de credibilitate a „temperaturii sentimentale” pe măsura vîrstei protagoniștilor, iscînd, în felul acesta, acea euforică acceptare din partea tinerilor. Pînă acolo încît i-a încălzit și pe mături, stîrnindu-le nostalgiile, iar critica, tot așteptînd filme mari, a trebuit să admită iarăși necesitatea peliculelor mai modeste ca intenție, dar de o acuratețe care, ce să-i faci, „merge la inimă” lîșirea „la rampă” a unei noi

generații a coincis, fericit, cu explozia unui nou — mereu același și mereu altul — romantism. O baie revigorantă. Și, nu mai puțin, reinstaurarea canalelor de comunicație ecran-sală. Un fenomen socio-cultural luînd pulsul celor ce, impresurați de bac-uri și break dance, de video și mașinările de azi, caută răspunsuri și asupra inerentelor „probleme de suflet”.

A mai fost în acești ani și **Galax** al lui Gopo, unde se creiona ipostaza clasică a timidului în context contemporan, apelînd la tehnica de ultimă oră pentru a-și cîștiga dragostea. Deși mai puțin fantast ca în filmele de mai înainte, veșnic copilărosul-matur Gopo recurgea la serviciile unui simpatice robot prin intermediul căruia adolescentul student — Radu Buznea se numește actorul — își trimitea declarațiile de dragoste alese sale. În **Railul** al primat, în schimb, performanțele unei fete probîndu-și calitățile și temeritatea care îi stau bine tinereii adaptate la secolul vitezei, regi-zorul Mircea Drăgan, împreună cu scenarista Melania Chiriacescu, lansînd cu acest film un posibil chip al generației actuale, interpretat de Diana Gheorghian.

Cu **Al patrulea gard, lingă debarcader**, tandemul de „specialiști” ai vîrstei tinere Cristiana Nicolae și Nicolae Cristache au întreprins o subtilă și atentă investigație a raporturilor adolescentine de prietenie și dragoste, pentru a reliefa cu atît mai pregnant evitarea tratării superficiale a necunoscutelor pe care ți le oferă tainele apropiierii sufleteste. Chipurile alese erau, în primul rînd, atrăgătoare prin expresivitatea trăirii simțămîntelor, detașîndu-se mai cu seamă băieții Alexandru Bogdan Urutescu, Alexandru Bogdan Manea, iar fetele, Rodica Horobei, Raluca Iordăchescu, fiind săgăinice și dezinvolve. Un veritabil hit — cea revărsare de fantezie și

bună dispoziție care a fost musicalul **Zîmbet de soare**, al binecunoscutului cuplu Elisabeta Bostan și Vasilica Istrate. Un basm de-adevăratele modern, cu un trubadur licean, alias proaspătul june-prim Tudor Petruț, plecat, în preajma examenelor, în „lunele timpului” pentru a-și afla domnița inimii, interpretată cu vervă de o debutantă și ea promițătoare, Bianca Brad... Or, în muzicalul lui Gheorghe Vitanidis, Emilia Popescu.

Și dacă tot vorbim de actori, suita **Liceenii** a promovat un adevărat val de figuri ale prospețimii juvenile, precum Oana Sirbu, Mădălina Pop, Carmen Enea, Adrian Păduraru, Ștefan Bănică Jr., Mihai Constantin, Florin Chiriac, Dan Zamfirescu... Cît despre Teodora Mares, ce ne-a cucerit încă de la **Declarație de dragoste**, acum, după alte filme, pare vedeta noii pleiade pornite la asaltul gloriei... Așa cum, fără îndoială, vor rămîne în memoria cineaștilor prototipurile la ora actuală „clasice” ale „profei de mate” Isoscel, intruchipată de perpetua „jîgună” Tamara Buciuceanu-Botez, și dirigintei-filosof Socrate, atît de cald și tineresc jucat de Ion Caramitru.

Au fost și voci care au asemuit unele din aceste filme cu poezii de ale lui Ion Minulescu... s-a obiectat împotriva mizelor, cîteodată, cam firave... s-a mai imputat și că țesătura semnificațiilor nu a fost întotdeauna din cele mai dense... Dar pînă a stabili ce note acordăm „liceenilor et compania”, să spunem că primul cîștig a fost conturarea în peisajul cinematografiei românești, prin binevenita propulsare a adolescenței pe marele ecran, a unei forme de relief pînă de cîrînd vag întrezărite... Poate, cîndva, s-or naște și virfurile pe care, deocîdamdată, nu ne rămîne decît să ni le imaginăm...

Dan OZERANSCHI

Cyrano în versiune modernă (Galax de Ion Popescu Gopo cu Radu Buznea și Mariana Cabanov)



Zece stagioni de cultură cinematografică

Facem ce facem și iar ne întoarcem la amintiri. O fi ceva propriu omului modern să simtă mereu nevoia de a se verifica, de a cântări ce a făcut bine și ce nu... Ce înseamnă zece ani de cultură cinematografică la Cinematecă? E mult? E puțin?

Pentru un spectator mai utuc s-ar putea să fie puțin, chiar dacă momentele de delectare în sala obscură nu se uită cu una cu două. Dar spectatorul rămâne totuși la experiența (și delectarea) sa personală. El vine, vede și gustă — sau nu gustă. Pentru Mihai Tolu, de exemplu, cel care concepe repertoriul și are grijă ca toate cele să meargă bine — e mult. Căci repertoriul se concepe pentru toți, nu pentru unul. Așa că...

N-am să dau aici cifre. Nu mă număr printre amatorii de statistici. Dar răsfoind dosarele ultimelor zece stagioni, senzația de soliditate este copleșitoare. Îmi dau seama cât greșesc unui critici atunci când judecă o pădure stufoasă după câte un copac (adică film) mai firav, pe care le-a căzut privirea. Deceniul acesta a confirmat, în primul rând, justetea structurii repertoriale. Magnetismul crescând exercitat de Cinematecă asupra publicului nici nu putea emana dintr-o listă de filme — cit de atracțioase — elaborată la întâmplare. Încă spre sfârșitul anilor '70, sala de la „Union” devenise neîncăpătoare. S-a scris și în presă despre asta. Insistențe, demersuri și, în sfârșit, cu sprijinul nepretuit al unui cunoscut scriitor, director al Teatrului Mic, stagiunea 1982—1983 s-a deschis în casă nouă. De atunci sintagma „str. Eforie nr. 2” a devenit pentru cinefilii bucureșteni, sinonimă cu Cinemateca. Locuri mai multe, holuri spațioase, iar la sală — o echipă care a învățat din mers diferența dintre un cinematograful obișnuit în care rulează un film pe săptămână și un cinematograful de arhivă care prezintă 6 filme diferite în aceeași zi. În fruntea echipei, o tină absolută de filologie: Speranța Vulpoi.

Practic, casa nouă a fost un stimulent. Mai multe fotografii în vitrine, expoziții de afișe în holuri și, în primul rând, mai mulți abonati. Deci, mai mulți prieteni. Repertoriul s-a făcut cu gândul la ei, și la cei vechi, și la cei noi care, la rândul lor, trebuiau să învețe ce este cinematograful de arhivă în care își doriseră cu atâta ardor să poată intra.

Ce s-a văzut în acești ultimi zece ani la Cinematecă? Dar câte pagini din acest almanah ar lua înșiruirea celor peste 5000 de filme ce s-au perindat? Mai importantă decât cantitatea este însă, fără îndoială, rațiunea prezentării. Adică tocmai ideea programelor (sau ciclurilor) componente ale acelei structuri de care vorbeam mai înainte. Ele reflectă, e bine să se știe, principiile pe care se bazează

activitatea Cinematecii noastre. Repertoriul ultimelor zece stagioni a cuprins filme oglindind marile evenimente pe care le-a trăit poporul nostru, importante momente aniversare sărbătorite în acest deceniu și, în paralel, problemele majore cu care s-a confruntat în acest timp întreaga omenire, prezente în programele cinematecii prin filme realizate în trecutul mai recent sau mai îndepărtat.

Astfel, în ciclul dedicat celor 70 de

lui de nemurire a Luceafărului poeziei românești. Și acestea sînt, desigur, numai cîteva exemple.

Pacea și dezarmarea au alcătuit, se poate spune, un motiv recurent al tematicii repertoriale, ca și condiția femeii sau a tineretului în lumea contemporană, reflectate în film sub diferitele lor aspecte. Ni s-a părut firesc să aducem pe ecranul Cinematecii măcar o parte din multitudinea realizărilor cinematografice din diferite



O piesă antologică din filmografia regizoarei Malvina Urșianu și a actriței Silvia Popovici: *Gîoconda fără suris* (cu Ion Marinescu)

ani de la făurirea statului național român s-au inclus filmele ce exprimă strădania cineștilor noștri de a da viață, în creații documentare sau de ficțiune, ideii de unitate națională. A 65-a aniversare a Partidului Comunist Român a fost sărbătorită în Cinematecă prin acele producții ce au ilustrat lupta clasei muncitoare din România pentru o viață liberă și demnă, abnegația și eroismul celor mai buni fii ai săi în bătălia cu forțele sociale și politice potrivnice, apoi au reflectat pașii construcției socialiste. În timpinarea Congresului al XIII-lea al partidului au fost prezentate numeroase creații artistice autohtone sub genericul extrem de sugestiv **Filmul românesc, oglindă a muncii și împlinirilor noastre**. Iar în actuala stagiune, un program de filme documentare constituie omagiul cinematografic adus secolu-

țării ale lumii, ca expresie a preocupării unor artiști autentici față de asemenea probleme majore ale întregii omeniri.

Într-un fel, se poate spune că istoria cinematografului slujește istoria cea mare căci, în limbajul său atât de accesibil, filmul devine, de multe ori, mai emoționant decît pagina scrisă. Din această convingere a izvorit nu numai ideea realizării unui program-mamut pe această temă, dar și aceea a folosirii programatice a documentarelor și a filmelor de montaj — idee pusă recent în aplicare. Numeroasele cereri de reluare a unor asemenea filme dovedesc că noutatea aceasta a fost bine primită.

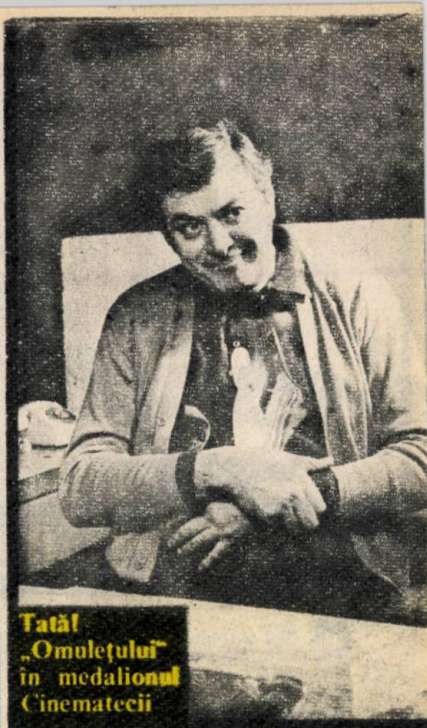
O altă noutate în viața Cinematecii, introdusă în acest ultim deceniu, au

constituit-o cursurile de istorie a filmului. O școală în toată regula, desigur, fără examene și fără note. Cele 91 de lecții ce s-au ținut pe parcursul a șase ani, au însemnat, ce-i drept, un tur de forță din partea organizatorilor. Șase stagioni la rând, o „catedră” ad-hoc, având ca nucleu de bază trei universitari (Florian Potra, George Littera, Radu Aneste Petrescu) și pe lângă ei, o serie de critici, istorici și arhiviști de film, a funcționat fără întrerupere. În afara numeroaselor exemplificări incluse în expuneri, o serie de cicluri din repertoriu au fost programate în așa fel încât să coincidă cu lecțiile, ca un fel de „bibliografie” respectiv filmografie suplimentară. Un mare efort, raspițat de sălile pline de asidui învățacei.

Cum e firesc, istoria cinematografului a fost prezentă mai tot timpul, în acești zece ani. Prin vaste panorami-

lele cinematografului românești.

Au mai fost și alte cicluri de succes, prin însăși tema abordată. **Ecran și literatură**, de pildă, extins pe două stagioni, a depășit modestia tradiționalilor programe „ecranizări după opere literare” gen cineclub. Și nu mă refer la cantitatea de filme. S-a încercat și s-a reușit o organizare pe genuri și specii literare, de la genul liric la cel dramatic, de la proza scurtă la romanul de dragoste, cel de critică socială sau polițist. Reacțiile unui grup de oameni aflați dintr-odată față în față cu neprevăzutul s-au văzut în ciclul **Intîmplări de călătorie**. Ciclul **Profesiunea: medic** a grupat cele mai bune filme dintr-o specie tematică foarte răspîndită, la fel ca și aceea privindul pe ambiții și ce nazuiesc spre performanța fizică: **Virtuțile sportive în film**. În toate aceste ipostaze, personajele au de luptat și cu propriile slăbiciuni, și cu ale celor din preajmă. Unii înving, alții cedează.



Tatăl „Omulețului” în medalioul Cinematecii



Stop eadru pe filmografia lui Robert Redford (aici cu Paul Newman și Katharine Ross în Butch Cassidy și Sundance Kid de George Roy Hill)

ce (85 de ani de la prima proiecție cinematografică în România, 90 de ani de cinema, Cinematografia universală a ultimelor două decenii în o sută de filme), prin istoria unor genuri (Evoluția filmului muzical, Comedia cinematografică după 1960, Tendințe și orientări în cinematograful modern: 1963—1983, Capodoperele filmului social-politic, Opere clasice ale filmului mut), sau ale unor producții naționale alese dintre cele despre care se știe mai puțin (Retrospectiva filmului australian 1896—1956, 80 de ani de film brazilian, Filme reprezentative din țările Africii), iar, cu ocazia prilor noastre aniversări — 30 de ani ai Arhivei Naționale de Filme și 25 de ani ai Cinematecii — s-au putut vedea rarități ale producției mondiale precum și acele filme de început pe care ne place să le numim incunabu-

respectivele filme constituind exemple elocvente de curaj și dirigenie în momentele grele ale vieții, mult mai convingătoare pentru tineri decît orice expunere teoretică.

Într-un deceniu repertorial, retrospectivile consacrate unor mari regi-zori și actori se numără cu zecile. Iată-i numai pe români: Jean Georgescu, Victor Iliu, Ion Popescu-Gopo, Liviu Ciulei, Malvina Urșianu, Elisabeta Bostan, Lucian Pintilie, Sergiu Nicolaescu, Silvia Popovici, Valeria Seciu, Alexandru Giugaru, Octavian Cotescu. Iar dacă acestor retrospectiv-le adăugăm și medaloanele dedicate autorilor și actorilor dispăruți în acest rastimp, numărul programelor ce au readus în memoria spectatorilor personalități puternice ale celei de-a șaptea arte ajunge la cîteva sute. Cam tot atitea sînt și filmele de ani-

mație prezentate spre deliciul publicului care, în fața lor, devine, dintr-odată, fără vîrstă. Mai bine zis, capătă vîrsta tinereții fără bătrînețe.

Sigur că un cinematograful de arhivă nu trăiește dintr-un stoc fix de filme. Anual, repertoriul său include și cîteva „premiere absolute”. Asta înseamnă, am mai spus-o și cu alte ocazii, orice film ce n-a mai fost vreodată prezentat. Deci premiere au fost și **Cei trei mușchetari** (realizat în 1912, dar cine nu s-a bucurat în fața vitejiilor acrobatice ale lui Douglas Fairbanks?), și **Vînătoarea** lui Carlos Saura din 1965, și **Vasa** lui Gleb Panfilov din 1983. Printre alții, Milos Forman, Nikita Mihalkov, Robert Redford, Victor Sjostrom și Alexei Gherman au fost prezenți de asemenea cu „premiere de cinematecă”. Este, de altfel, una din ambițiile Arhivei Naționale de Filme ca fiecare stagione să ofere abonaților și cîteva noutăți. Noutăți de calitate, reprezentative pentru un fenomen anume, cele două noțiuni — vă dați seama — nefiind sinonime.

O „premieră” s-a produs și în caielele-program, la sfîrșitul stagiunii 1987—1988. De atunci, fiecare ciclu beneficiază de o prefață conținînd un spor de informație și comentariu de care abonații Cinematecii sînt atît de dornici. Un efort în plus, pe care ni l-am asumat de bunăvoie și nesiliți de nimeni. Unii spun că este un lux. Dar numai îmbunătățind mereu simțim că nu stăm pe loc.

Iată că răsfoind dosarele ultimelor zece stagioni, am reîntîlnit satisfacția durabilității și a celor cîteva pași înainte pe care i-am făcut, noi cei de la A.N.F. Cu trudă, e adevărat. Dar, de fapt, așa cum un spectacol e bun atunci cînd travaliul implicat nu se vede, asta a fost și grija noastră: ca efortul depus să rodească dar „să nu se simtă.”

Aura PURAN



Cărți de film ale deceniului IX

A fost o vreme cînd filmologii pareau a nu ține pasul cu realizatorii de film. Nu atît în a le comenta și interpreta opera cinematografică (deși, să recunoaștem, capitolul acesta e încă deficitar, cronică de împlinire și cîteva articole ocazionale neputînd suplini absența exegezei, a acelor studii analitice care, operînd și o selecție a valorilor, ar situa filmele într-o necesară perspectivă critică) cît a crea acele cărți de cinema capabile să cristalizeze o estetică demnă de un cinema modern.

Chiar sumară, o trecere în revistă a cărților de cinema apărute în ultimul deceniu este de natură a ne bucura. Mai întîi, aspectul cantitativ: 24 de titluri (sperăm ca lista noastră să nu aibă omisiuni). Apoi, faptul că editurile dornice a le găzdui s-au înmulțit. Dacă mai mult de jumătate (15) sînt stipărite de Editura „Meridiane”, a cărei autoritate în materie este de mult recunoscută (Viorica Matei fiind aici nu doar un redactor cu experiență, ci și un cinefil pasionat), alte edituri de prestigiu („Cartea Românească”, „Eminescu”, „Editura științifică și enciclopedică”, „Minerva”, „Junimea”-Iasi, „Dacia”-Cluj-Napoca, „Editura Tehnică”, „Sport Turism”) s-au arătat receptive, dovedind aprehensiune pentru efortul creator al filmologilor și cineastilor noștri.

O privire de ansamblu descoperă lesne în cele 24 de volume, nu doar „teme și stiluri” diferite (pentru a folosi titlul unuia dintre ele), ci și unghiuri diverse de abordare, metode preluate din relativ „noua” critică literară-semiotică, stilistică, naratologică, textualism — sau din sociologie. Dacă ambiția științistă, lăudabilă în intenție, a extins aria investigației (depășindu-se tradiționala etapă a „impresionismului”) trebuie să spunem că, uneori, ea îngreunează interpretarea operei, încercînd a spune altfel — citeadată mai complicat și mai abscons decît o face însăși opera analizată — ceea ce de obicei apare limpede pentru orice spectator. Nu e vorba firește, de a blama vreo metodă sau altă — orice cale e bună, dacă duce la adevăr — ci de aplicarea ei, adoptarea fără rezerve a vocabularului „noii critici” semănînd uneori cu

„despicarea firului în patru” pînă la a nu mai recunoaște „firul”.

Critica așa zis „impresionistă” (incriminată pe nedrept, asimilată, nejustificat, cu critica diletanță) a înregistrat, la rîndul ei, în acest deceniu, progrese în ceea ce am putea numi „exactitatea admirației”, în grija de a evita aproximațiile sau formulele exterioare declarative. Chiar și atunci cînd e vorba de adunarea în volum a cronicilor apărute în presă („Jurnalul” de cinematecă al lui Romulus Rusan, în cele două volume: „Arta fără muză” și „Filmar” sau „Dioramele cinematografice” ale lui Ștefan Oprea) demersul se dovedește eficaș, pentru că astfel, grupate pe regizori, curente, tendințe, ele capătă o altă coerență, verificîndu-și rezistența în timp. De reținut, din primul volum al lui Romulus Rusan și capitolul „Mortorii” — discuții cu personalități ale vieții noastre culturale, „contemporane nașterii filmului”.

Dacă ar fi să întocmim o listă a sutorilor de titluri de filme la care se fac referiri în cele 24 de cărți luate în discuție, vom putea evidenția un alt punct pozitiv al evoluției criticii noastre de film, știut fiind că un critic nu trebuie să reducă universul valorilor la preferințele sale. Truffaut spunea odată: „Idealul ar fi să scrii despre filmele care-ți plac”, dar obligația filmologului este de a nu ignora nici filmele de „serie B” sau chiar „C”, de multe ori simptomatice, purtătoare de semne ale contextului în care ele au apărut.

„Filmele sînt în viața de astăzi ceea ce majoritatea celorlalte forme ale artei au încetat să mai fie, nu un ornament, ci o necesitate” — constată cunoscutul estetician Erwin Panofsky, din care cităm în continuare. „Că ne face ori nu plăcere, cinematograful este acela care, mai mult decît oricare altă forță singulară, modelează opiniile, gustul, limbajul, vestimentația, comportamentul și chiar aparența fizică a unui public ce cuprinde mai mult de 60% din populația globului”. Așa stînd lucrurile, ni s-a părut mai mult decît oportună „privirea sociologică asupra spectatorului de film” întreprinsă de Ștefana Steriade și Pavel

Cămpeanu („Oamenii și filmul”). „Portretul” este abordat „dintr-o perspectivă tridimensională: a observației sociologice, a conexiunilor antropologico-filmologice-psihologice, a genezei sale istorico-culturale”. Pasiunea celor doi cercetători, scrupulul științific, competența, acribia informației, impun lucrarea — la noi, operă de pionierat — drept una dintre cele mai incitante lecturi din suita celor 24 de volume amintite.

Tot în același plan, al abordării fenomenului cinematografic „din perspectiva realității complexe a lumii moderne și a reflectărilor ei multiple” se înscrie — cu mai puțină rigoare, eclectic și discutabil în clasificările tranșante — volumul „Lumea modernă și cinematograful”, de data aceasta formula eiseistică ambițioasă să stabilească „o mitologie și o socio-axiologie” a cinematografului. Grid Modorcea, autor prolific (împreună cu Ioan Lazăr, „camponii” ritmului de apariție) este și cel care ne-a redat — cu toate inadvertențele și contradicțiile dintre care unele se cuveneau evitate — ultimele convorbiri cu D.I. Sclianu, savuros „interviu fluviu”, de unde, în cele din urmă se poate desprinde profesiunea de credință — mărturisită, în repetate rînduri, de-a lungul vieții și operei sale — de cel care a fost primul nostru critic de cinema, azi, iată, devenit „clasic” (volumul „Literatură și cinematograful”).

În planul stilisticii, poeticii și semioticii cinematografice ne întîlnim cu tentative temerare, mai mult sau mai puțin împlinite — „Arta narațiunii în filmul românesc”, „Structuri filmice”, „Teme și stiluri cinematografice” — toate trei aparținînd lui Ioan Lazăr. De remarcat consecvența cu care sînt luate în discuție filmele românești, chiar dacă lacunar și cu o discrepanță cam mare între redarea „elementară” a subiectului și sofisticata analiză ce-i urmează. Titlul de referință în această direcție rămîne „De la cuvînt la imagine”, teza de doctorat „revăzută, concentrată și adăugită” a lui Dumitru Carabă, ce propune „elaborarea unei posibile teorii a ecranizării literaturii narative” pornind de la opera cinematografică a lui Luchino

Visconti. Ecranizarea văzută ca „una dintre laturile cele mai frapante ale intertextualității” face ca termenul să capete o mai mare extindere („în fond, ecranizarea este detectabilă oriunde într-un film descoperim „urme” certe și explicite ale unor texte literare”) dar exemplele invocate nu ne conving întotdeauna (ca, de pildă, includerea nejustificată a filmului *Întoarcerea lui Vodă Lăpușeanu* la acest capitol, al ecranizărilor). Ferit în sugestii pentru viitoare analize, volumul oferă și un bogat aparat de referințe.

Dacă aici, pe terenul noilor „cuceriri” ale poeziei și semioticii cinematografice, cum se vede, s-au făcut nu doar primii pași sovăienici, ci și următorii, mai cutezători, la aventura hermeneuticii s-au încumetat mai puțin. Tentativa profesorului Florian Potra rămâne singulară, cu cele două volume „Aurul filmului” („Opere evocând trecutul” și „Opere evocând prezentul”), care, așa cum le prezintă autorul, adună „filmele considerate exponențiale” drept „instrument de lucru” pentru cel de-al treilea volum al proiectatei trilogii, „Aesthetica în motu”, permițând „ trecerea de la analiza la sinteza estetică, „în mișcare”. Impresionează anvergura demersului, consecvența în definirea unui „program” propriu, „frontul de lucru atât de amplu” și „impactul” cu „filmologia străină — atât de pieptis asumat”.

Capitolul cel mai bine reprezentat în suita aparițiilor editoriale ale deceniului rămâne *istoria filmului*. De la memorialistică (deosebit de prețioasele mărturii ale unui pionier al cinematografiei noastre: Paul Călinescu — „Proiecții în timp”; amintirile pitoare ale unui București de odinioară, — Lazăr Cassvan: „A fost odată... un cinema”; mai sus amintitul interviu luat lui D.I. Suchianu) la „arheologie” (Tudor Caranfil „În căutarea filmului pierdut”, carte cu osebire interesantă prin redeschiderea „dosarului”, *Independența României*, unde se aduc date inedite și precizări importante) până la o substanțială monografie, exemplară prin osidra cercetătorului febril și prin atitudinea de revatorificăre a unui capitol fundamental din istoria cinematografiei noastre — filmografia Jean Georgescu („Lanternă cu amintiri” — Oltea Vasilescu), gestul recuperării este semnul sub care putem reuni toate aceste contribuții de un real folos și interes nu doar pentru cititorii de azi, dar cu atât mai mult pentru cei de mâine.

Sub o formă mai mult sau mai puțin degzată, au apărut în acest deceniu și câteva — fragmentare — istorii ale filmului mondial. „O istorie a filmului în capodopere” (două volume, autor: Tudor Caranfil — „De la „Stropitorul stropit” la „Crucișătorul Potiokin” — 1895—1925; „Apogeu” „filmului tăcut” 1921—1927) — în binecunoscuta manieră a autorului, de a construi cu suspans „microromane” cu aer de gasconadă, oferind în același timp „dosarele” respectivelor filme.

O „istorie a premiilor Oscar” devine în cartea Adinei Darian „Mirajul statuetei de aur” o privire pertinentă (pe baza unei vaste documentări, incluzând și reportaje, interviuri la fața locului) asupra ultimelor cinci decenii din istoria filmului american. „Cum să refaci mai bine drumul filmului ameri-

can, cum să-ți imaginezi mai pregnant citadela miturilor de la Hollywood decât prin chiar mitul despre el însuși?” Scrisă într-un atractiv stil publicistic, cartea se citește dincolo de rațiunile didactice sau informativ-nale, cu viu interes, iar în contextul de care ne ocupăm, a înregistrat, neîndoielnic, succesul unui „best-seller”. Important ni s-a părut și faptul că, odată cu trecerea în revistă a celor 55 de ediții ale Oscarului, se sugerează și treptele evolutive ale limbajului cinematografic, cu o nuanță a situației a autorilor într-un determinant context socio-cultural.

Demersul istoricului este dublat permanent de comentariul critic și în aplicatul studiu „Filmul și armele” — într-o nouă ediție revăzută și adaugită de autor: Manuela Gheorghiu-Cernat — istoria „temei păcii și a războiului în filmul european” urmărind „modificarea viziunii cineastilor de la perspectiva eroică asupra fenomenului belic la demitizarea critică a acestuia, precum și modul cum, răspunzând contextului istoric, factors filmelor a fost determinată de ideologie”.

O grilă interesantă de „lectură” a istoriei cinematografului propune și Dana Duma în „Autoportretele filmului”, — „cinematograful văzut de cinematograful”; un stil plin de naturalețe, comunicativ, fără afectare, recomandă cartea nu doar cineastilor (ce pot afla aici „confesiunea cinematografului despre sine”), ci și spectatorilor cinetici.

„Cum se face un film?” (Ioan Lazăr) și „Montajul de film” (autori: Adina Georgescu-Obrocea, Aurel Mișcă) încearcă să facă o inițiere în laboratorul de creație al unui film, prima fiind așa cum o prezintă autorul, „un fals tratat de scriiturologie vizuală” (!?) iar cea de a doua explicând pe înțelesul tuturor, aspectele practice ale unui proces fundamental în industria și arta cinematografică.

Iată-ne ajunși cu trecerea în revistă la cea mai recentă apariție editorială, poate și cea mai ambițioasă prin uriasul volum de muncă investit, „Secolul cinematografului” — „mică enciclopedie a cinematografiei universale”... „O istorie a cinematografului în date și comentarii, un relevu al întregului fenomen cinematografic de la nașterea lui și până în zilele noastre.” Coordonații: Cristina Corciovescu și Bujor T. Răpeanu, autori alături de Doina Boeriu, Rodica Pop-Vulcănescu și Ioana Creangă.

În cronologia istoriei mondiale a filmului, dicționarul se dovedește a fi un foarte util instrument de lucru, mai puțin însă în ceea ce privește filmul românesc, unde informația e precară. Dacă noi nu avem grijă de „punerea în pagină”, în adevărata lumină, a fenomenului cinematografic românesc, de inserarea lui în contextul universal, atunci cum să putem spera ca un dicționar de aiurea s-o facă vreedată?

În absența unei de mult așteptate istorii ample a filmului românesc (căci în mic, tentativă a fost făcută), adunarea de date, de informații exacte, de repere se dovedește cu atât mai imperios necesară.

„Slujitorul oricărei discipline umaniste resimte existența „Istoriei literaturii române” a lui George Călinescu ca pe un stimul și, de la o vreme, ca pe o mustrare. (...) Avem ceva asemănător în celelalte districte ale arte-

lor? Și dacă nu, cum putem trăi liniștiți cu o astfel de gravă carență?”

Legitima întrebare pe care o pune un cunoscut critic de artă în cartea sa „Ochiul și lucrurile”, ar trebui să nu dea pace cercetătorilor și istoricilor noștri de film, cu atât mai mult cu cât în așteptarea „sintezelor”, se impune o prealabilă acumulare și sistematizare de documente. Iată de ce ne putem sfîrși acest bilanț provizoriu al lucrărilor de cinema apărute în ultimii ani, fără a scoate în evidență trei contribuții importante — tot altele capitole fundamentale ale istoriei cinematografice naționale: excelentul portret Jean Georgescu („Lanternă cu amintiri” — autor: Oltea Vasilescu), amplul studiu monografic Paul Călinescu (din postfața volumului „Proiecții în timp” — autor: Ecaterina Oproiu) și capitolul „Independența României” (volumul „În căutarea filmului pierdut”; autor: Tudor Caranfil). Contribuții prețioase, deosebit de utile, filmologului ce se apleacă azi asupra cercetării fenomenului cinematografic văzut în istoricitatea sa.

În pregătirea sintezelor, misiunea criticului și a istoricului de film rămâne în primul rând aceea de a restitui imaginea specifică a unui moment cinematografic, chiar și acolo unde aparent ea a fost odată schițată.

Roxana PANĂ

1980 — Romulus Rusan, *Artă fără muză*, ed. Dacia, Cluj; 1981 — Ioan Lazăr, *Artă narațiunii în filmul românesc*, Ed. Meridiane; 1982 — Paul Călinescu, *Proiecții în timp*, Ed. Sport-Turism; Tudor Caranfil, *Viralele peliculei*, Ed. Meridiane; 1983 — Ioan Lazăr, *Structuri filmice*, Ed. Junimea; Lazăr Cassvan, *A fost odată... un cinema*, Ed. Eminescu; Dana Duma, *Autoportretele filmului*, Ed. Meridiane, Manuela Gheorghiu Cernat, *Filmul și armele* (reeditare a cărții apărute în 1976), Ed. Meridiane; Ștefan Oprea, *Diorame cinematografice*, Ed. Junimea; Iași; 1984 — Tudor Caranfil — *Viralele peliculei* (vol. II), Ed. Meridiane; Grid Modorcea, *Lumea modernă și cinematograful* Ed. Meridiane; Florian Potra, *Aurul filmului*, Ed. Meridiane; Romulus Rusan, *Filmul*, Ed. Eminescu; 1985 — Adina Darian, *Mirajul statuetei de aur*, Ed. Meridiane; Ștefana Stierade, Pavel Câmpănu, *Oamenii și filmul*, Ed. Meridiane; 1986 — Ioan Lazăr, *Cum se face un film?* Ed. Cartea Românească; Grid Modorcea, *Literatură și cinematograful* Ed. Minerva; 1987 — Dumitru Carabă, *De la cuvânt la imagine*, Ed. Meridiane; Adina Georgescu-Obrocea, Aurel Mișcă — *Montajul de film*, Editura tehnică; Ioan Lazăr, *Teme și stiluri cinematografice*, Ed. Meridiane; Florian Potra, *Aurul filmului* (II), Ed. Meridiane, Oltea Vasilescu, *Lanternă cu amintiri*, Ed. Meridiane; 1988 — Tudor Caranfil, *În căutarea filmului pierdut*, Ed. Meridiane; 1989 — Cristina Corciovescu, Bujor Răpeanu și colab., *Secolul cinematografului*, Ed. științifică și enciclopedică.

Poezie-muzică-film

S-a spus despre **Ultima noapte a copilăriei** și **Falansterul** (în regia lui Savel Stiopul), despre **Moartea căprioarei** (Hristu Poluxis) sau **Puiul** (Laurențiu Sirbu) — filme la care eu am compus partitura muzicală — că sînt adevărate „poeme în imagini”. Fie că se inspirau direct din versurile lui Nicolae Labiș, fie că aveau la bază o proză liric-dramatică, precum cea semnată de Nicolae Dragoș sau de Brătescu-Voinești, calitatea lor esențială rămîne fiorul poetic. Fior deloc ușor de realizat, presupunînd o rimă obținută chiar în interiorul imaginii — imaginea însemnînd atît componenta plastic-vizuală cit și cea sonor-muzicală. Rimă, deci, nu între „vizual” și „auditiv” ci rezultînd un sentiment cu totul nou prin asocierea insolită adevseori contrapunctică între cele două dimensiuni fundamentale ale percepției cinematografice.

Un exemplu din **Moartea căprioarei**: în timp ce recitatorul spune: „A ramas pamîntul fierbinte și gol/ Ciuturile scot din fîntînă nămol!” imaginea cinematografică nu repetă, pleonastic, versul, ci găsește altceva care să încrețească ideea, senzația de secetă: miîni care mulg capra și din uger nu iese nici un strop de lapte. În partitura muzicală nici eu n-am vrut să repet ceea ce spunea textul și în loc să amplific senzația de chin, de ariditate am strecurat — în chip surprinzător — un motiv liric ce părea... liniștitor. Ce-am urmărit astfel să arăt? Seninătatea, nepăsarea naturii (motiv existent în poemul lui Labiș) față de zăbuciumul, de drama omului. Acel „nemuritor și rece” Luceafăr eminescian. Și el tot natură, dar una care încearcă, dimpotrivă, să schimbe eternitatea cu condiția umană. Ce poem extraordinar ar putea scoate cinematograful dintr-o asemenea răsturnare dramatică! În așteptarea marelui poem cinematografic, am avut șansa să fiu solicitat de Teatrul „Maria Filotti” din Brăila să scriu muzică pentru spectacolul de sunet și lumină închinat Centenarului Eminescu. Pentru mine a fost o experiență foarte interesantă prin complexitatea spectacolului: versuri, muzică, diaporama (această formulă de „cinema static” sau artă fotografică exploatată dinamic care a căpătat în ultima vreme în lume o răspîndire foarte largă). Spectacolul a fost conceput după un scenariu al profesorului Gheorghe Calotă și a fost foarte inspirat pus în scenă de regizorul teatrului, Laurențiu Nicolae. Prin varietatea lui mi-a creat posibilitatea să realizez partituri muzicale pentru cîteva „filme Eminescu” (împlinindu-mi astfel o veche dorință): un film despre filosofia poetului, un altul despre atitudinea lui socială, un film de dragoste și — dominant ca sentiment al întregului spectacol — acel dor după locurile natale, nostalgie caracteristică Luceafărului.

fărului poeziei românești. Sentiment cîntat, desigur, de alți mari poeți ai lumii — Leopardi, Goethe, Heine — dar parcă niciodată acest dor de patrie n-a răsunat mai răscolitor ca la Eminescu. „Unde ești copilărie cu pădurea ta cu tot...” Cum să traduci prin muzică inefabila și totuși atît de plastic redată în nemuritoare versuri, nostalgie a locurilor concrete, care îl atrag înapoi ca un magnet sentimental spre Ipoteștiul copilăriei? Pe ecranul-scenă se proiectau imaginile diaporamei realizată de Francisc Szabo din Cluj-Napoca, imagini de aleasă artă fotografică „dinamizată” prin procedee filmice: enchainé-uri și stop cadre sugestive, în timp ce muzica încerca să facă acest dor insinuant, neliniștitor și totodată îndepărtat regret poetic.

Fiecare artă — imagine, muzică, vers — crea în limbajul ei, dar rezultanta era un sentiment insolit, o emoție cu totul nouă. În „Sara pe deal”, de pildă, frumusețea plaiurilor desfășurate în imaginile diaporamei era sporită de sunetul nostalgic al buciului, iar tema cornului prelucrată de mine la diferite instrumente electronice, era dominată de lirismul profund al viorilor. Intr-un atare spectacol apare și un element nou, care se înglobează armonios sintezei poetice și anume rostirea versurilor, muzicalitatea timbrului interpretului. Și cîte „voci de aur” n-au răsunat în sala Teatrului din Brăila. Din fonoteca-te-

zaur, Sadoveanu recitînd „Revedere”, Vraca — fragment din „Scrisoarea III”, Caramitru cu „Melancolie”, Elena Sereda cu „Povestea codrului”, Cozorici cu „Luceafărul”.

Vocea patetică a lui George Vraca umplea sala, în timp ce diaporama alterna rapid pe ecran imagini insolite, neașteptate — rădăcini de copaci smulși de furtună, cioturi în forme stranii ce sugerau chipuri, miîni, animale fioroase... Muzica atonală crea și ea tensiune dar nu una ilustrativ-descriptivă, epică, ci una lirică enigmatică, și pentru ea am folosit clusterul (ciorchine) suprapus cu motive obținute la instrumente de percuție.

Cîteva fotografii cu caracter simbolic: cerul spuzit de stele, Calea Lactee proiectată pe o muzică siderală — combinație de registre, de un ales timbraj, mixate cu voce umană, sintetizată — sugerau misterul cosmic, iar vocea de bas a lui Cozorici „Porni luceafărul/ Creșteau în cer a lui aripe...” reverbera în chip straniu. Efectul la public a fost copleșitor. Dar el e greu de „povestit”. El trebuie trăit în sala de spectacol, pentru că emoția intensă se transmite publicului ca un fluid. E forta artei de a uni sufletele. Și poate că niciodată n-a avut omenirea mai multă nevoie de poezie ca astăzi.

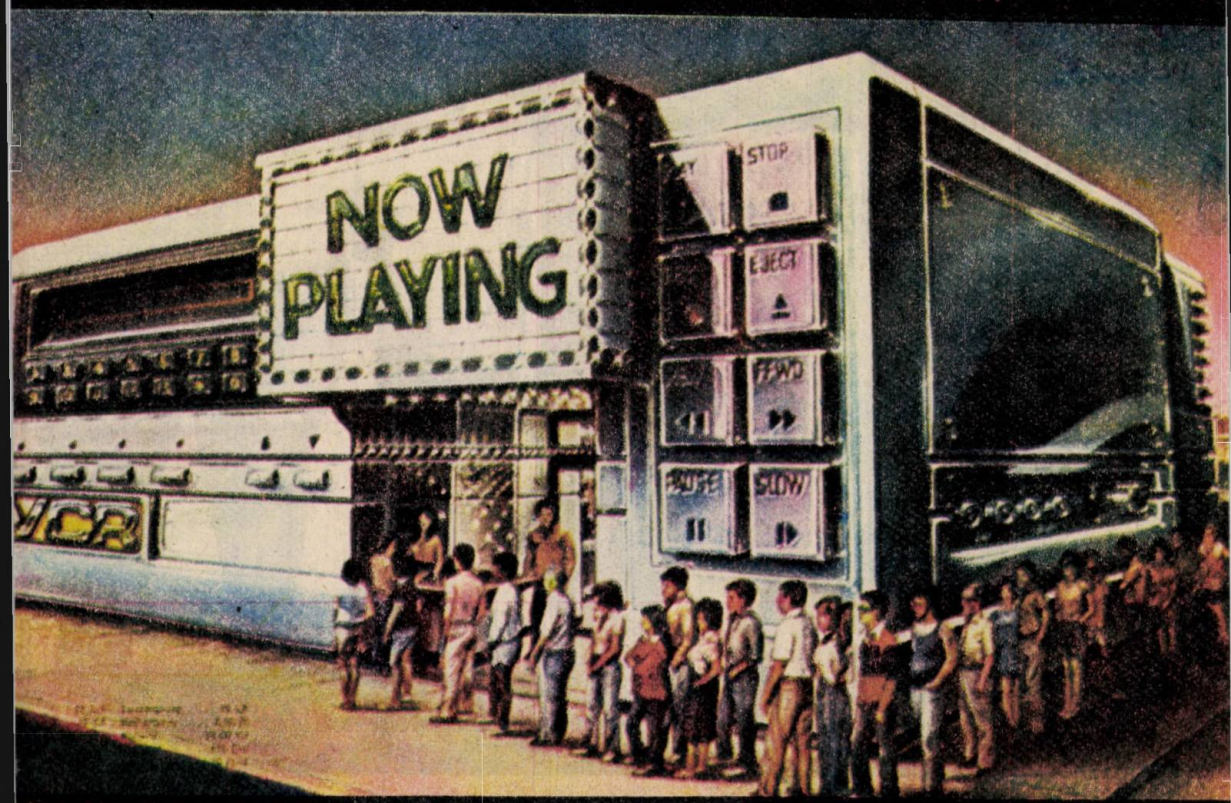
H. MAIOROVICI

**Poezia unui cadru,
poezia unui personaj:
Marga Barbu
în filmul
lui Sergiu Nicolaescu,
Zile fierbinți**



La cîțiva pași de mileniul trei (și de al doilea secol de cinema)

incursiune
în deceniul IX



A fost deceniul nouă unul „placid”? Într-un fel, da. N-a mai fost asaltat de valuri ca în deceniul șapte cînd filmului i se cerea să iasă din închistare, din formule și povești vechi. I se cerea să aibă idei, ale lui firește, să se profileze, să se autonomizeze, ca artă și să fie mai mult ca oricînd oglinda vremii și a lumii. Dacă valurile n-au adus filmului idei, le-a cerut în schimb cineaștilor să le aibă ei și, mai ales, le-a indicat unde să le caute: în lumea imediată, cu aspirațiile, elanurile și așteptările ei.

Valurile au scuturat edificiul, dar nu l-au schimbat destinația. L-a modifi-

**Deceniul nouă
a fost arena
schimbării
gărzii cineaștilor**

cat-o — într-o măsură încă greu de stabilit — criza de structură. Ce n-a adus valul, a adus banul: căutarea alianțelor nu pentru idei noi în film, ci pentru mijloace de a-l produce. Grosul producției mondiale a fost puternic influențat de noua alianță și de noua forță a industriei filmului de pe glob (în acest almanah, Constantin Pivniceru aduce o seamă de argumente în privința spiritului și obiectivelor noilor alianțe ale cinematografului occidental cu marea finanță. Unele argumente sînt chiar... picate).

○ bucată de vreme — care, de fapt,

încă nu s-a conturat ca „bucată”, rămânând un proces în curs, deschis — televiziunea s-a oferit ca mijlocitor, ca finanțator, ca aliat și a reușit să fie chiar producător de filme. Noua relație a adus profit filmului într-un plan și i-a dăruit în altele. Pentru că și filmul și televiziunea folosesc imaginea, dar în moduri diferite. Cine cedează, cine se adaptează și la ce? (Relația este amplu analizată de R. Căplescu în această publicație și subiectul însuși se dovedește a fi o poveste cu suspense).

Deceniul nouă are însă o poveste a lui care explică multe: mai întâi să nu

sînt. Nu este un aspect secundar, este dimpotrivă una din cauzele principale ale schimbării de expresie a filmului contemporan. Ar trebui să mai adăugăm că Antonioni nu mai poate lucra, (deși se pare că „va reveni pe platou”, cum se spune), că Fellini traversează o perioadă a privirilor recapitulative (a se vedea în această privință eseu lui Ion Bogdan Lefter tot din almanah). Ingmar Bergman a trecut definitiv (pînă la o nouă revenire, eventual) în tabăra teatrului ca director al Naționalului din Stockholm. Dacă ne-am opri doar la aceste pierderi și ar fi deajuns să putem rea-

mencini, Monicelli și Zeffirelli (acesta din urmă mai preocupat, la ora de față, să valorifice, în film, virtuți ale scenei lirice și viziunea sa de arhitect în crearea de decoruri somptuoase, dar și prețioase, ambianțe care ar vrea să amintească de Visconti, dar amintesc doar de Zeffirelli). În ce privește prezențele italiene pe ecranele lumii, aș aminti o replică pe care a dat-o astă primăvară, directorul festivalului din Berlinul occidental, De Hadeln, cînd a fost întrebat de ce nu a avantajat prezența italienească pe ecranul acestui festival? „Sigur — a răspuns el — cînd filmele italiene,



O altă generație, dar nu și un alt cinema: Hal Linden, Veronica Hamel, Alan Alda, Ann Margret, John Shea, Mary Kay Place

(foto Ray ARCO)

se uite — și o spun tocmai pentru că eșalonate pe un deceniu, unele intimplări devin vagi sau ignorate — să nu se uite că deceniul a debutat cu o grea dispariție: a lui Hitchcock. A murit Bunuel. Au urmat Truffaut, Losey, apoi Tarkovski, Orson Welles, John Huston, Cassavettes, Bob Fosse și chiar de curînd un cineast în vîrstă de 60 de ani, care debutase cîndva foarte controversat, dar căruia i se recunoaște astăzi meritul de a fi introdus dimensiunea europeană în western, făcînd apoi, el, o istorie în imagini a vestului și a Americii: Sergio Leone.

Nu am pomenit decît cîțiva dintre cei care modelau arta a șaptea cu realizările lor și care astăzi nu mai

liza incertitudinea, negura perspectivei și schimbarea care a avut loc în tabăra forțelor de marcă. Au apărut desigur și alte forțe, care fac să se vorbească, de exemplu, despre un nou cinematograful, un cinematograful al descoperirii unor filme și realizatori pînă acum necunoscuți ca și de debutul unor talente care conferă un fel de tinerețe matură.

Nu același lucru se poate afirma despre una din cele mai vitale și mai individualizate cinematografii europene: cea italiană. Ea trăiește acum prin cîțiva realizatori ca Fellini, Scola, frații Taviani, Olmi, Bertolucci, Co-

sint de Fellini, Olmi, Taviani, Scola, Bertolucci, cinematograful italian este mai bun decît cel american. Dar cînd Fellini, Olmi, Taviani, Scola, Bertolucci, nu sînt? Oricum, realitatea cinematografului italian este dominată de neliniștea datorată faptului că principalii lui realizatori, cei care dau marca filmului italian — sînt toți, tre-cuți de 50 de ani, iar tinerii realizatori nu lasă să se aștepte mare lucru de la ei.

Cinematograful francez — în care cu două decenii în urmă avea loc asaltul cel mai puternic al unui nou val — își consumă acum nostalgia

după cinematograful care ar fi putut să fie, mulțumindu-se să aștepte, și din când în când, să împingă în față, cu prudență, câte o nouă speranță: Annaud sau Beineix de exemplu, în timp ce Alain Resnais își face apariția tot mai rar și mai șovăielnic. Genevul Godard își „încearcă norocul” când peste Atlantic, când peste Alpi, fidel unei idei despre cinematograful pe care caută să o explice unor producători pentru care un deviz cu multe milioane de dolari ține loc de idee și concepție. Se poate afirma, deloc jignitor de altfel, că plutonul realizatorilor francezi consacrați se mulțumește

Secolul XIX sfârșea pe muzica lui Offenbach pentru „la belle époque”. Cinematograful se naștea în sărăcie și dispreț... După o sută de ani filmul este o artă, dar și o industrie în plină competiție



Infuzia de tinerețe:

Ludmila Belogurova, Natalia Androsik, și Natalia Negoda

în bună măsură cu filme de rutină.

Cele câteva succese de public și de stimă din anul acesta — Ursul lui Annaud, Copilul iernii al lui Olivier Assayas sau Cafeneaua Jules de Vecchiali de exemplu, nu scutesc filmul francez de o privire critică destul de necrutătoare cum se dovedește a fi aceea a lui Serge Toubiana: „După ceremonia „Cesar”-urilor, care nu prea mai interesează pe nimeni — spune menționatul comentator — principala problemă ar fi să ne întrebăm dacă cinematograful francez mai mișcă, și cum. Ce se întâmplă cu vibrația sa, cu vitalitatea sa? Ce se întâmplă cu noua sa compoziție organică, acum când anii '70 sînt tot mai

departe lăsînd liber alt spațiu...”

Ibericii care l-au dat pe Bunuel, dar l-au dat altora căci în Spania el a lucrat atît de puțin, trăiesc la ora unui cinematograful al rememorărilor și un altul al comenzilor televiziunii, între aceste două direcții făcîndu-și loc un cinematograful de expresie mai personală, amestec de candoare, ironie, sașă dar și brutalitate, și adesea gust indoielnic, cu regizorul despre care se vorbește astăzi cel mai mult: Almodovar. Saura fiind „neo-bunuelianul” care-și caută o altă față și chiar o altă lume, încercînd, pare-se, să păstreze

de la Bunuel dorința unei priviri spaniole asupra celorlalți.

Cel mai recent film al lui Pedro Almodovar intitulat **Femei în pragul unei crize de nervi** a oferit presei ocazia unor întrebări grave cu privire la poziția și factura sa de cineast: „La cel de-al șaptelea film al său, spune, de pildă, un binecunoscut comentator francez Thierry Jousse — e cazul să se vorbească despre Pedro Almodovar altfel decît ca efect al unei mode. Cu atît mai mult cu cît **Femei în pragul unei crize de nervi** face dovada



Se poate face afirmația „ecranizarea a fost regină”
(Cei morți după Joyce de John Huston)

unor aptitudini pe care nu i le bănuiam în precedentele filme. Cinematograful lui se definește mai întâi ca un reciclaj. Esentialmente compozit: el se hrănește cu tot ce trece prin fața camerei de luat vederi, din trecut ca și din prezent. În filmul mai sus menționat găsești, una peste alta, comedia americană, pop-art-ul, filmul go-

dard-ian, ca și pe cel de bulevard, referințe la actualitatea cea mai arzătoare, dar pe un ton care ar sugera mai degrabă că Almodovar s-ar amuza să parcurgă tot spectacolul cinematografului sau al audiovizualului de la cel mai strict formalist pînă la cel mai trivial”.

Acest joc al formelor sau formule-

Pantoful de mătase —
altă ecranizare, de portughezul Manuel de Oliveira



lor, acest joc cu geometria, cu plimbarea prin istoria filmului, de la avangarda anilor '20 pînă la cinematograful imaginii anilor '80, pare a fi un prelung exercițiu de stil sau cum îl caracterizează comentatorul: un dandysm post-modern.

Un alt cineast spaniol de reputație internațională, operatorul Nestor Almendros (a cărui carieră se întinde pe patru decenii și trei continente) a lucrat cu realizatori dintre cei mai proeminenți, ca Rohmer, Truffaut, Pialat, Scorsese și încă mulți alții. Almendros este un operator pe care și-l disputa marii regizori ai lumii. La Hollywood nu-l interesează să lucreze și găsește că cinematograful new yorkez este mai interesant și produce în medie — așa susține el cel puțin — cam cinci filme bune din zece în timp ce în California raportul ar fi de trei dintr-o sută. Cît despre filmul spaniol de astăzi preferă să nu aibă nici o părere public exprimată, dar această rezervă o face în public.

Parcursul cinematografului englez, în anii '80 o face să fie considerată „un caz”. De aceea vom și insista într-o mai mare măsură asupra acestui univers cinematografic. Am întîlnit destule voci și afirmații cum că în această cinematografie ar fi vorba de o renaștere. S-a afirmat chiar că Londra ar fi „capitala mondială a filmului”. Dar...

Un foarte semnificativ referendum printre criticii englezi, realizat la inițiativa unui producător de reputație internațională cum este David Puttnam și a unui cineast de celebritatea lui Richard Attenborough, la întrebarea: „Care sînt cele mai bune zece filme engleze din perioada sonorului?”, rezultatul a fost că nici un film din anii '70 sau '80 nu s-a putut înscrie pe această listă. Cel mai „recent” este *Performance* din anul 1970.

Alte investigații în jurul „cazului englez” au dus la constatarea că producția insulară este subordonată capitalurilor americane acestea pîrînd a fi mulțumite ca englezii să procedeze la un fel de operație de refacere stilistică și narativă. Aceasta ar fi contribuția britanică. Cele mai recente filme ale unor regizori ca Alan Parker, Adrian Lyne, Hugh Hudson, Roland Joffe sau Tony Scott o confirmă cu prisosință. Filme de valoare și succes de casă au apărut totuși în acești ani iar unul cum ar fi de pildă *Gandhi* a obținut chiar Oscarul. *Legenda* lui Ridley Scott (produs în întregime cu bani americani) afirmă un stil foarte personal și foarte îndepărtat de tehnicismul contorsionat al unor regizori ca Lyne sau Parker.

Influența televiziunii a dus, pe de altă parte, la afirmarea unor talente eterogene cum ar fi Peter Greenaway. Și tot proveniți din televiziune sînt alți doi regizori, care la ora de față trec drept „Independenți”, Terence Davies și Derek Jarman.

Cazul englez de care pomeneam mai sus, este dominat de două elemente: apariția unui cineast care a știut să abordeze actualitatea în așa fel încît să nu amintească de noțiunile cu „rezonanță rebarbativă” ca avan-

(Continuare în pag. 102)

Mentorul meu

document

John Cassavetes era mentorul meu — așa își începe Martin Scorsese mărturia publicată (Cahiers du Cinéma) la moartea regizorului, actorului, scenaristului și omului de teatru american, născut în 1929 la New York, într-o familie de origine greacă.

„Îl cunoscusem printr-un prieten comun — Jay Cox de la „Time Magazine” și în 1969 i-am arătat primul meu film *Cine-mi bate la ușă* care i-a plăcut foarte mult și m-a încurajat nespus. În 1971 am plecat în California ca să fac montaj de film, — spune Scorsese — și John m-a ajutat enorm. Am locuit la el, împreună cu familia lui, m-am jucat cu copiii lui, m-a prezentat prietenilor s.a.m.d. După nouă luni, m-am dus în Arkansas ca să realizez *Boxcar Bertha* pentru Ruger Corman. Când m-am întors, m-am dus să-l văd și să-i arăt primul meu montaj de film pentru că dacă exista un, om căruia Țineam să-l arăt ce lucrasem, asta era John. M-am dus în biroul lui, — eram doar noi doi —, m-a strins în brațe și mi-a spus: „Marty, Ți-ai dat un an din viață ca să faci un spanaci!” Eram mortificat. A adăugat: „E un film dragut, adică nu-l rău deloc, dar nu e cel mai bun lucru pe care îl poți da tu.” M-am produs atunci cu spiciul meu obisnuit despre politica ce se duce față

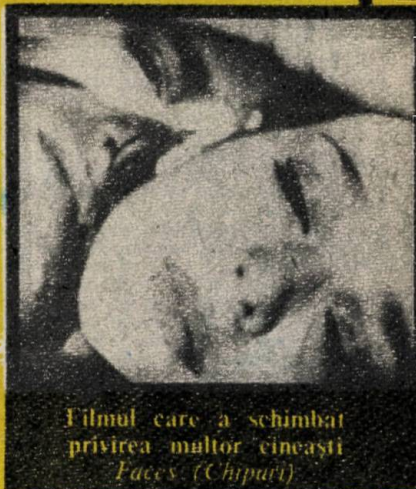
de realizatori, despre cinematograful de serie B etc. etc. Mi-a răspuns scurt: „Tu meriți mai mult decât seria B. Ești mai special. Ai ceva de spus. N-ai cumva un scenariu pe care ai fi gata să-l realizezi?” I-am spus că lucram la un scenariu de vreo patru ani dar că mai aveam nevoie să-l pigulesc... John m-a convins să-l arăt unora pe care-i cunoștea el de la Hollywood și pînă la urmă Jonathan Taplin m-a finanțat. Așa că exact la un an după ce lucrasem la *Boxcar Bertha* filmam *Mean Streets* (adică *Străzi deochete*). Și am putut folosi echipa cu care lucrasem la Corman — niște tehnicieni obișnuiți cu „filmul de exploatare”, care-și cunoșteau meseria, se pricepeau să lucreze repede și fără mari pretenții banesti — ca să pot realiza filmul pe care John susținea că trebuie să-l fac.

Ce mult a însemnat John Cassavetes în viața mea! În 1960 când eram student la cinema, am descoperit *Cătănelul Kane* care m-a învățat un alt fel de a privi un film. După aceea i-am descoperit și pe Truffaut, pe Godard, Chabrol, Antonioni, dar pentru mine Cassavetes era culmea. În primul rînd pentru că era american. Pe urmă pentru că opera lui demonstrează cum energia și emoția pot să vină de hac tuturor dificultăților mate-

riale pe care le ai de împlinit ca să faci un film. Cel mai mulți se vaicăresc, trîncănesc pe toate drumurile. John nu aștepta niciodată ca toate condițiile să fie asigurate. El începea să lucreze.

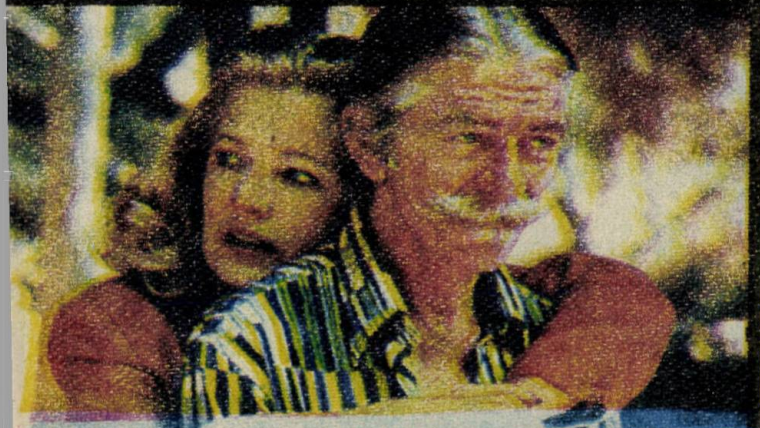
Ceea ce m-a frapat la *Shadows* (Umbre) a fost impresia de realitate degajată de actori. Eu pot să revăd și de douăzeci de ori filmele lui Welles. Pe ale lui Cassavetes nu le pot vedea decît o dată, pentru că știu, mă mișcă atectiv și psihologic. Ele reprezintă pentru mine adevărul, prezența, intimitatea vieții însăși, așa cum aș vrea și eu să surprind viața în filmele mele. Am rămas buni prieteni. Cîm am stat la Hollywood, ne vedeam foarte des, pe urmă m-am întors la New York ca să turnez *Raging Bull* (Taurul fieros). Cînd a venit el la New York, i-am arătat — așa cum am făcut întotdeauna — un prim montaj care l-a plăcut enorm. Venise să mă vadă chiar în cabina de montaj, împreună cu Gena Rowlands și Ben Gazzara și au rămas cîteva ceasuri. Am vorbit, am discutat despre film. Aveam enorm de lucru și ei nu mai plecau.

Amîndoi eram niște firi mediteraneene, și asta a jucat un rol în prietenia noastră. John se ducea s-o vadă pe mama care se pricepea grozav la gătit așa că masa devenea un fel de eveniment. Era exact felul de viață în



Filmul care a schimbat
privirea multor cinești
Faces (Chipuri)

50590
Actorul preferat al realizatorului:
Eymour Cassel (cu Gina Rowlands în *Forente de dragoste*)



care crescuse și el. Dar John era marele realizator independent american. Cel mai mare și cu cea mai mare forță. Independența financiară pe care și-o asigura din banii câștigați ca actor, proprii lui bani, și-i investea în film și treaba asta îi asigura libertatea artistică. Și orice s-ar spune, munca lui este recunoscută în Italia și Franța, bineînțeles, ba chiar și în Statele Unite unde filmele lui au candidat la Oscar (el pentru regie, iar Gena Rowlands pentru interpretare). Abia cînd a vrut să se ocupe și de distribuția filmelor sale a început să aibă probleme: pentru că asta e o treabă foarte anevoioasă. John era un artist autentic. Independent fiind, el a putut să facă și să refacă neîncetat același film. Ceea ce la Hollywood este, practic, cu neputință. Dacă nu cumva dispui de foarte mulți bani.



Există ori nu
un nou val englez?
(Vanessa Redgrave
în *Experiment*)

(Urmare din pag. 100)

gardă sau experiment. Este vorba de susnumitul Greenaway, despre care se mai afirmă că ar fi „cel mai talentat realizator apărut în Europa în acest deceniu, un talent pur vizual”. Dacă s-a făcut afirmația că cinematograful englez ar fi unul al cuvintului, în filmele lui Greenaway, există de asemenea text rostit dar numai ca element pe bandă sonoră. **A Zed and Two Noughts** alături de **The Draughtman's Contract** sînt filme ale lui care devin un fel de „reper ale reinnoirii”. Despre **A Zed and Two Noughts** (care pe românește ar fi **Un Z cu două zerouri**) și în care totul se reduce la formula, folosirea culorilor creează sentimentul unei îndoilei de-a dreptul hamletiene: o zebra de exemplu este albă cu dungi negre ori neagră cu dungi albe? Tot filmul își propune să vorbească, printr-o subtilă folosire a culorilor și a amalgamării ei sugestive, despre descompunere și despre moarte. Cuvintele ar fi, de fapt, de prisos. Atît cît le folosește, ele par venite din afara.

Al doilea „fenomen specific englezesc” (ca termen mai degrabă al unui paradox) este faptul că Londra fiind, din punct de vedere etnic, orașul cel mai compozit din lume, treaba asta se traduce prin apariția unor filme (deocare rare sau întâmplătoare) făcute cu concursul ne-englezilor. De pildă, un scenarist pakistanez ca Hanif Kureishi a oferit, fără drept de concurență, realizatorului englez Stephen Frears scenariul la **My beautiful Laundrette** (care pe românește ar însemna **Superba mea spălătorie automată**). Stephen Frears semnează anul acesta, ca un produs american, și **Legături periculoase**.

Există de asemenea semnele apariției unor filme aparținînd comunităților londoneze, dar neengleze, care tind să-și propulseze ceea ce s-a numit „local heroes” adică proprii lor eroi.

Japonezii sînt și ei în plină schimbare. Tradiția care a conferit o anumită imagine emblematică filmului lor și-a slăbit acum influența și, la fel cum industria se adaptează cerințelor pieței, cinematograful japonez o face și el. Desigur, Kurosawa reușește, la intervale destul de rare, să amintească faptul că japonezii văd într-un fel al lor arta, îndeosebi cea a ecranului, dar el este tot mai mult o expresie patriarhală într-o lume a electronicii, un cineast nu mai puțin valoros prin aceasta, dar, sigur, înimibil.

In timp ce filmul chinez se face tot mai prezent în lume, — nu veți găsi în el, nici chiar în cel de epocă, de inspirație istorică, accentul pus pe elementul decorativ, pe acea expresie estetică inconfundabilă (recursul la acest element fiind speculat pînă la sațietate — pentru latura „exotică” —

de filme străine cu subiecte din lumea celui mai numeros popor de pe glob), o altă mare cinematografie asiatică (mare în primul rînd prin cantitatea de filme produse, circa o mie pe an), cinematografia indiană, își păstrează ritmul de producție: filme originale și bineînțeles remake-uri. Cinematografia indiană își veneratează pe cel mai cunoscut (în lume) realizator al ei Satyajit Ray — care lucrează din ce în ce mai puțin din motive medicale, dar este din ce în ce mai ascultat în lumea filmului indian, ba chiar în lumea indiană în totalitatea ei. Pentru că el este un înțelept înainte de a fi un artist.

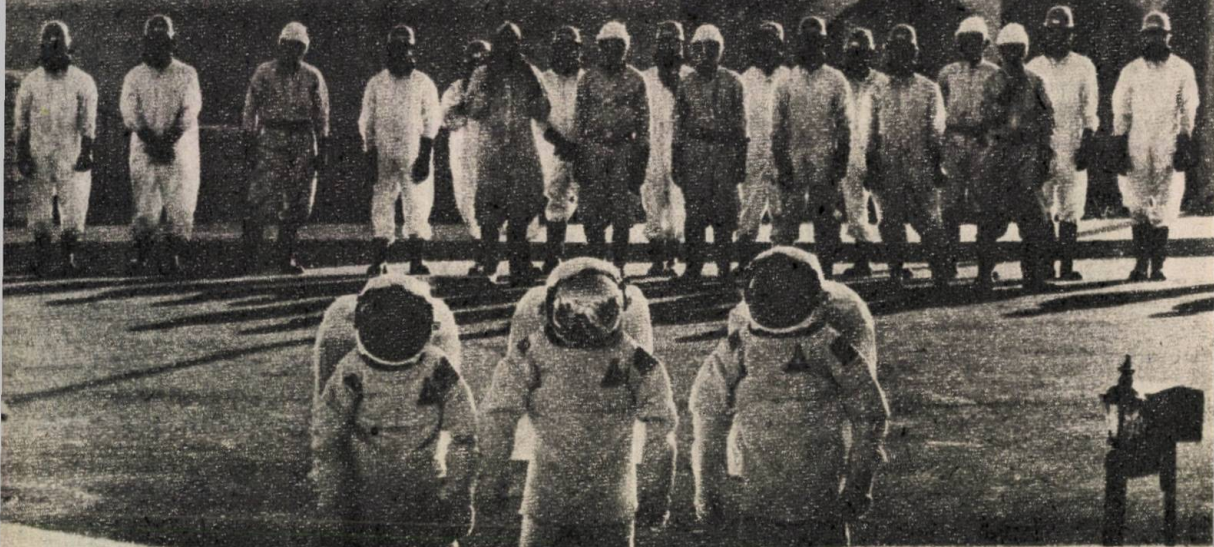
Aspectul cel mai nou, în anii din urmă, în cinematografia acestui subcontinent al Asiei, este afirmarea pe plan mondial a documentarului său de lung și scurt metraj. Fără îndoială că aspectele sociale abordate de documentariști — prin gravitatea și particularitatea lor — atrag atenția în primul rînd. Modul de abordare nu pare a fi o preocupare primordială. Incursiunea se face fără menajamente, renunțarea la orice artificiu, trucuri sau mimări de situații fiind factori programatici. Subiectul și numai subiectul impune drumul, recunoașterea și divulgarea lui. Documentarul indian pare, pentru mulți, inclasabil dar de un imens interes, spectatorul palpitînd adesea ca la o poveste cu o puternică dramaturgie. Filmul de ficțiune are așadar de ce să nu scape din vedere interesul pe care-l trezește documentarul și o seamă de realizatori indieni practică acum, tot mai insistenț, un foarte sui generis docu-film.

Inainte de a arunca o privire asupra filmului de astăzi de peste ocean, din America, trebuie să spunem că deceniul nouă a constat moartea unui gen: westernul. Filmul cu cow-boys, filmul despre vestul Americii, genul în care a excelat un John Ford de pildă și a impus o capodoperă, **Diligența** — genul acesta așadar nu mai are astăzi căutare. Nu se mai produce, nu se mai programează în marile rețele de săli. Doar cite un canal de televiziune care consumă orice fel de peliculă, mai aduce cite o cavalcadă vestică în contexte repertoriale în care intră absolut orice fel de film. Și, bineînțeles, cu excepția cinematecilor, unde wes-

Patriarhul filmului indian: Satyajit Ray



Incursiune în deceniul IX



Frate cu secolul

Cinematograful a depășit granița a nouă decenii de existență, o existență zbuciumată, dramatică, de cele mai multe ori asociată sau categorisită cu termenul, atât de familiar, de „criză” și se pregătește să-și sărbătorească, în curând, centenarul, o vîrstă adultă, deloc matusalemică pentru o artă adaptată la ritmurile secolului „vitează”, un secol al „relativității” timpului, al timpului care se comprimă căpătînd alte dimensiuni psihologice. Și, nu este lipsit de interes să reamintim că actul de naștere al cinematografului datat 28 decembrie 1895, prima proiecție a fraților Lumière, explică în mare măsură însuși destinul acestei arte atât de controversate, deși, Kinetoscopul lui Edison, acel automat în care introduceai o monedă spre a „viziona” o scenă mișcătoare, exista încă din 1888, majoritatea istoricilor au convenit să considere inventarea cinematografului abia din ziua „primei proiecții publice” sinonimă cu „primul spectacol cinematografic”. De atunci și pînă în zilele noastre filmul stă sub zodia „spectacolului colectiv”, care explică, în bună măsură, splendoarea și decadența acestei arte leșite din comun, căci spectacolul și eficiența lui măsurată în numărul de indivizi ce populează sala de cinema (implicit încasările) va fi însăși rațiunea de a exista a filmului, iar dacă numărul de spectatori sau „frecvența intrărilor” reprezintă partea statistică a unui veritabil mecanism socio-cultural, de vreme ce pune în mișcare miliarde de indivizi la scară planitară, „gustul publicului”, aceea apetență imprevizibilă, un moft colectiv pe care îl sesizează doar pro-

ducătorii inițiați, va fi motorul ce influențează direct actul artistic. „Marile filme” sînt, în parte, rodul hazardului, acele momente faste ale „marilor întâlniri” dintre artist și public.

Cui îi este frica de tv?

Industria filmului, iată o constatare

După un secol
filmul a cucerit
electronica.
Dar Parnasul?

dezolantă, este structural, o industrie a „bagatelelor”. Ea pune în evidență faptul că în cinematografie „fenomenul de criză” îmbracă două aspecte distincte: cel financiar și cel de creație; primul este legat direct de distribuție, adică lansarea și promovarea filmului ca „produs de consum”, cel de al doilea, dependent de „producție”, incluzînd generic pe producător, scenarist, regizor, actor etc., studiouri, care tind să-i confere statutul de „produs artistic”. Cu excepțiile de rigoare, cititorul înțelegînd că această delimitare netă, simplificatoare este făcută de dragul demonstrației, dece-

niul nouă — o confruntare de mari proporții între cinema și televiziune cu toate derivatele ei (televiziunea hertziană, prin cablu, satelit, videocaseta, videocuburi etc.) — se caracterizează, în primul rînd, printr-o criză a creației, careia îi cad victimă multe cinematografii consacrate (franceză, engleză, italiană, suedeză, vest-germană etc.), care își pierd individualitatea, nota specifică, acel „stil național” propriu și sucombă, lamentabil, în fața marșului triumfător al electronicii și filmului transoceanic.

Criza financiară e mai veche, ba, spune Jean-Luc Godard la Cannes în 1985, s-a născut odată cu filmul și cine citește „Istoria cinematografului” de Sadoul constată că încă din 1905, în epoca lui Richard Pathé și Leon Gaumont, presa vremii lansa apeluri disperate privitoare la cosmarul crizei ce afecta pe producători și distribuitori; ceea ce n-a împiedicat Franța, de atunci și pînă în zilele noastre, să producă peste 100 de filme pe an. Și, atunci, criza financiară este o gogorită? Pentru producătorul abil, descurcarea, care vede în film doar o sursă de venituri, ignorînd, cu bună știință, sensurile mai înalte ale cinematografului și aspirațiile sale către statutul de artă majoră a timpurilor noastre, chestiunea pusă în discuție e mai simplă: filme de duzină care satisfac „emoțiile primare” ale spectatorului, mai puțin sau deloc „intellectul” său. Căci, tot Godard ni se destăinuie, după o discuție cu Carlo Ponti: „Bietul meu Jean-Luc, — zice Ponti — dumneata crezi că oamenii văd filmul cu ochii, în timp ce ei îl văd cu pîntecele!” Din păcate, disprețul față

ternul este cum s-ar zice „materie obligatorie”.

Cît despre comedie, ea cunoaște o condiție de care se ocupă în mod înfundabil Umberto Eco, (al cărui eseu asupra comediei în lumea de astăzi îl puteți citi tot în această publicație).

Dar ce face cinematograful american — despre care nu puțini comentatori afirmă că este preocupat mai mult de cucerirea ecranelor lumii prin diverse strategii financiare, (nu putem trece însă cu vederea că și în această aventură a cuceririi ecranelor lumii, unii dintre cei mai proeminenți combatanți sînt cehul Forman, vest germanul Wenders, sau italianul Bertolucci.)

Un nou val de tineri europeni aduce, în mod cert, un impuls, o vigoare, filmului american. În acest val sînt reperați Michael Ballhaus din RFG, Robby Müller, Ed. Lachman și Johanna Heer. Și vom preciza: tot sînt germani educați în Europa — și privesc America cu ochi europeni.

Ca arta, filmul american cunoaște mai multe feluri de a fi contestat: din afară, o seamă de comentatori și în primul rînd francezi, și mai ales de la „Cahiers du Cinéma” supun producția de peste ocean unei analize de-a dreptul vitriolantă. Se spune, de pildă, că filmul american ar fi ajuns la o perfecționare ca produs industrial, care îi anulează orice virtute estetică, că **producția** a devenit o adevărată artă, ea punînd la dispoziția realizatorilor un fel de prefabricate, de „scheme dramatice” pe care regizori cu faimă n-ar face altceva decît să le plaseze într-o stratagemă narativă numită scenariu, dar că această operație ar putea să se și dispenseze de regizori (electronica, probabil, și-ar oferi și aici serviciile ei). Se spune că principialul argument nu-l constituie ideea ci cuantumul devizului, ceea ce ar urmări ca „efect artistic” epatarea dacă nu coplesirea spectatorului prin monării fastuoase, temerare, dezvîlînd o adevărată virtuozitate, dar care ar fi lipsite de emoție artistică. Se mai afirmă că în lupta dintre artiști și financieri s-ar fi ajuns la un armistițiu care n-ar fi altceva decît un paravan străveziu pentru cedarea primului în fața celui de-al doilea. „Cum să pui în contact cinematograful cu viața oamenilor — se întreba recent Wim Wenders — cînd filmul hollywoodian a devenit o formă-spectacol din ce în ce mai stupefiantă, dar goală”. Pozițiile exclusiviste păcătuiesc însă întotdeauna prin ceea ce Alain considera a fi o eroare fundamentală, generalizarea (numai că și această afirmație ar putea fi tot o generalizare). Privirea observatorului, a criticului, a istoricului de film nu se justifică decît în măsura în care încearcă să identifice și să înțeleagă, să depisteze realul filon de aur filmic, fără de care industria ar trebui să se mulțumească numai cu strategiile ei bancare. În acest sens, personalități ale filmului american există și am putea numi pe Mazurski, Scorsese, Coppola, Woody Allen, Cimino, Spielberg ca să nu citez decît cîțiva, iar filmele lor, — oricît s-ar avansa afirmația că folosesc arsenalul studiourilor și ale lor „prefabricate artistice” — dovedesc mina inconfundabilă a acestor realizatori. Doi cinești — Altman și Kubrick — se bucură de

reputația, de recunoașterea, că ei gîdesc și se gîdesc la viitorul filmului american și că exprimă acest lucru în filmele pe care le fac. Numai că ele sînt destul de rare, Altman manifestîndu-se ceva mai sprinten, Kubrick fiind însă reputat pentru lentarea elaborărilor lui, la fiecare film. Un număr, pare-se destul de mare, de filme produse în America (nu mă refer doar la Hollywood deși Cetatea filmului a reușit să-și apropie și să dizolve în sistemul său tot felul de independenți și de apariții exterioare ei, nu și pe Woody Allen deocamdată), poartă amprenta acestei dorințe de cucerire a ecranelor de pe toate meridianele sacrificînd elaborarea minuțioasă și căutarea în favoarea unei mobilități narative, a unei nervozități care, de multe ori, ascunde precar, nu o reală nervozitate ci o abilitate tehnică. Serialele cu tot felul de „dinastii”, sînt, de multe ori, o dovadă a abilității tehnice înaintea vibrației artistice, a observației profunde și subtile a mediului. Independenții fac figură palidă în raport cu ponderea producției establishment-ului cinematografic în cea mai mare parte aliat cu televiziunea. Forța de penetrație a acestei „noi imagini” a filmului este însă capabilă să modeleze receptivitatea spectatorului dacă n-ar fi decît prin uzură co-

După decenii de înfruntare, marele și micul ecran încheie un armistițiu

tidiană, prin minarea rezistenței acestuia, prin absența termenilor de comparație (rețeaua de săli fiind controlată strict de producători) lipsa de exigență a spectatorului și „amabilitatea” lui cînd privește filmul acasă, pe micul ecran, în tînuță de interior, așezat în fotoliu, la limita dintre starea de veghe și somn și cînd orice mișcă pe dreptunghiul tv se acceptă pentru că „e de-al casei”.

Mari sau mici, cinematografiile sînt confruntate cu aceeași problemă: aceea a autodepășirii, în cadre specifice. O mare cinematografie, cum este de pildă cea sovietică (o serie de filme produse fie la Moscova, fie la Leningrad, Tbilisi ori în alte studii unionale se află în atenția spectatorilor de pe alte meridiane. Realizatori ca Proșkin, Picul, Sokurov, Mihailian Mamedov și încă alții, se alătură unor nume deja consacrate, celebre: Tarkovski, a cărui dispariție va fi probabil mereu resimțită, Panfilov, Paradjanov, Nikita Mihalkov, Mihalkov-Koncelovski, Abuladze, etc etc.) cinematografia sovietică, așadar, își pune problema — ca să cităm pe criticul Lev Sulkin — a dislocării producției mediocre. „Ultimul an, afirmă criticul, a scos pe ecrane cîteva filme ieșite din comun: Micuța Vera, Vara lui '53, Zilele eclipselor, Văduvele, și



Un regizor Stephen Frears re-face pe cont. american un subiect francez *Legături periculoase* (cu Glenn Close)

miine a fost război etc. filme originale și inspirate. Lucrul însă care-ți atrage atenția este fluxul de filme mediocre, cenușii. Pînă mai ieri eram preocupați de ideile filmelor noastre, acum este timpul să ne oprim și asupra modului cum sînt ele exprimate artistic. Și aceasta în mod imperios”.

Pe de altă parte făcînd analiza unei întregi producții prin virfurile ei, adică prin filmele alese să se confrunte la un festival național, criticul cehoslovac Marie Grofowa afirma: „Pare evident că cinematografia cehoslovacă trece acum printr-o serie de schimbări pozitive, care, sperăm, vor ameliora creația filmică. S-ar părea că preocuparea cea mai importantă la ora de față ar trebui să fie depistarea de noi talente, deoarece numai adevăratele personalități artistice pot produce opere care să afirme o viziune proprie despre lume. Kachina, Menzel Chytilova își pastrează vitalitatea și proeminența artistică și, prin aceasta însăși, provoacă noile talente la competiție”.

Și iată un alt aspect privind preocuparea pentru calea sau căile de maturizare ale artei filmice: „Aspirația cineștilor noștri spre un maximum de realism psihologic — spune Liuba Kulezici despre producția bulgară — s-a impus ca un fel de criteriu în arta de a povesti prin imagine, de a crea în formele veridice ale vieții, cît mai aproape de sursa socială, concretă, de inspirație. Desigur, nu ne ferim să spunem că interesul nostru în cinematografie s-a situat întotdeauna foarte departe de așa-numita „cultură de divertisment” și foarte aproape de ceea ce Eco numește „cultura de propunere”. Putem afirma că „filmul de propunere” pe care îl facem noi a fost întotdeauna opus standardelor comerciale, simbolurilor prozaice și formelor zise ușoare. Dar aceasta nu ne-a scutit să constatăm cît este de greu să păstrezi temperatura ridicată a discursului artistic.”

(Continuare în pag. 118)

Mircea ALEXANDRESCU

de spectator există, iar atunci când producătorul de bună credință jinduiește, totuși, la succesul „cultural” al filmului, el nu poate face abstracție de faptul că spectatorul anilor '80 are posibilitatea să vadă la televiziune sau pe videocasetă, în medie, 1200 filme pe an la domiciliu. Teribilă realitate, care obligă multe personalități la reflecții amare, pesimiste. Merv Adelson, președintele mării societăți Lormar, prevedea că „valul electronic” va înghiți spectacolul imaginii în anii '80, instalând o nouă eră a audiovizualului, iar Nagamasa Kawakita, președintele lui TOHO-TAWA, recomandă, nici mai mult nici mai puțin „engleza trebuie să devină limba de bază a filmului” facilitând, astfel, „creșterea popularității filmului ca rezultat al creșterii deosebite a popularității limbii engleze în lume”.

Un romantic intirziat

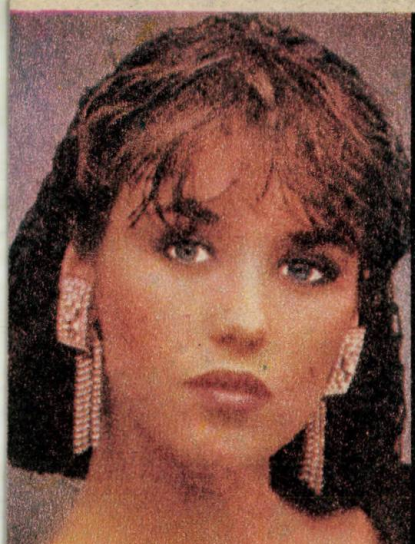
În această stare de confuzie apare un inocent, un pasionat al filmului, care propune o experiență unică în istoria artei cinematografice, continuarea unui film, cu aceleași personaje, realizat în anii '60, deceniu de glorie a multor cinematografii naționale, pentru Franța deceniul „noului val”. Numele său, Claude Lelouch, vîrsta 49 ani. Titlul filmului inițial **Un bărbat și o femeie**, deținătorul premiului

Curajul lui De Palma a fost de a face film clasic după un serial faimos (*Incorruptibili*) cu Robert de Niro în Al Capone)

Coppola a dat tonul: *Apocalipsul* lui e judecat si artistic si financiar (Robert Duvall)



„Palme d'Or”, Cannes 1966 și al premiului Oscar pentru cel mai bun film străin al aceluiași an de grație. Titlul noului film **După douăzeci de ani**, 1986, cu Anouk Aimée și Jean Louis Trintignant care se regăsesc, definitiv, la Deauville „în căutarea timpului pierdut”. Aceeași plajă, aceleași gesturi, aceeași cameră de hotel Normandy, aceeași situație idilică. Succesul, însă, nu mai e același; prețul celor douăzeci de ani trebuie plătit. Căci Anouk Aimée, devenită între timp producător de filme, nu mai are puritatea, tandrețea actriței de odinioară, Jean Louis Trintignant, la apogeul carierei sale de director de curse la Lancia, nu mai are nimic comun cu amintirea acelei întâlniri accidentale de acum două decenii. Și, deși, Claude Lelouch, filmează în aceeași manieră, cu o formidabilă pasiune de a pune ficțiunea înaintea vieții, efectul este diferit. Murise, în fond, disponibilitatea unei cinematografii de a se exprima prin acel cin-vérité, formal, un fel de zbenguială a camerei de luat vederi, o stare de uimire în fața realității, comparabilă, poate, cu ceea ce a însemnat impresionismul în pictură. 1986 nu mai este 1966, mai bine zis anii '60, cu toată turbulența și confuzia lor, corespund cu apariția unui val de puritate idealistă la tineri. Pentru spectatori a venit vremea carnavalului cu filme ca **Făci** și **Exorcistul**, **Vînător de căprioare** și **Apocalipsul** acum.



Întâlniri de toate gradele

Din punctul de vedere al studiourilor, deceniul IX este o perioadă fertilă, se lucrează mult, și pentru cinema și pentru televiziune. Filmarea „pe viu” este, treptat, înlocuită cu revenirea pe platouri, singurul loc ce oferă condiții tehnice pe măsura „dimensiunilor și efectelor marilor filme” după opinia lui Cyril Howard, directorul studiourilor „Rank” din Pinewood, cu care m-am întreținut personal. Chiar și filmele ieftine își rezervă secvențele importante pentru a fi realizate în studiu. Distribuitorii, la rândul lor, desigur confrunțați cu televiziunea și videocasetă, sînt încurajați de faptul că filmele de familie ca **Războiul stelelor** și

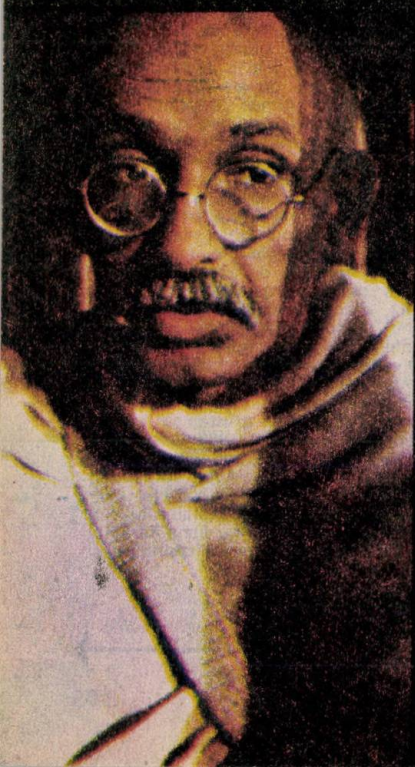
și aparatură de reproducere (videocasete), din care peste două milioane de fabricație japoneză, consumatorul domestic a atins limita de saturație.

Că, între timp, multe săli de cinema s-au închis, în special cele ale micilor proprietari, asta, nu mai interesează pe nimeni. S-a afirmat chiar că reducerea numărului de săli a fost un semn de sănătate pentru cinematograful; s-au închis acele săli, care trebuie să dispară, pentru simplul motiv că nu ofereau spectatorului confortul la care avea dreptul pentru biletul plătit. Pe de altă parte, cinematograful nu este singurul loc unde se poate merge, dar este încă cel mai ieftin.

Toate aceste previziuni s-au confirmat; deși numărul spectatorilor a scăzut în valoare absolută, din punct de vedere financiar a fost compensat cu mărirea prețului de intrare, la care se adaugă un întreg „comerț de sală” cu

S-a putut spune în 1989
despre Adjani că și-a găsit
în sfîrșit locul în cinema

A împărți platoul cu scena
nu e ușor dar e vital —
spune Ben Kingsley (*Gandhi*)



Vine o vreme cînd ai vrea „să încerci”
(Robert Redford, regizor)

întîlniri de gradul 3 au scos publicul din fața televizorului. Pentru Sam Arkoff de la American International Pictures explicația este simplă; deși oamenii beneficiază de noile invenții, el trebuie, totuși, să iasă din casă. Să-lile de cinema, într-o vreme cînd casele devin mai mici, nu-și vor pierde clienții, căci chimia umană, instinctul social, curtea și alte obiceiuri, obliga tineretului să-și părăsească domiciliul. Și, încă un factor deloc de neglijat, evaluat cu prudență, dar evaluat, de către specialiștii (unii psihologi) ai marilor companii de film, pe românește înțelepciunea proverbului „Fă-te frate cu dracul, pînă treci puntea”; o colaborare intensă cu televiziunea pînă ce spectatorul va atinge pragul de sațietate. Și l-a atins. Bombardat la domiciliu cu filme ce vin prin aer (televiziunea hertziană, sateliți), prin cablu (televiziunea cu plată)

răcoritoare, dulciuri. O fantezie debordantă, de fapt, o fantezie a supraviețuirii a fost pusă în mișcare pe altarul încasărilor, transformînd sala de cinema, acest sanctuar al artei a șaptea pentru naivii incoruptibili, într-o combinație nefericită de audiovizual și bar de zi, ce satisface, în egală măsură, ochiul și pînțele. Fapt cert, cinematograful n-a devenit o relicvă după prorociile unor Casandre aducătoare de nenorociri, cinematograful n-a suferit din pricina electronicilor concurenți. Succesele nu se mai măsoară în ani ci în zile, căci capitalul investit trebuie recuperat, eficient, în minimum de timp. Dovada? Ultimele succese din 1988. Filmul **Who Framed Roger Rabbit?** (Cine l-a băgat în bucluc pe Roger Rabbit), o combinație

(Continuare în pag. 108)

Modern prin clasicism

reperaje

O proză cinematografică exprimând dur și viguros obiectul ei

Un film dens, profund omenesc, redus la câteva personaje de coloratură, doar două de prim plan, „un bărbat și o femeie”: Mihail Ulianov-scriitorul și Inna Ciurikova-fata. Tema. Un fel de „dublu concert de Bach” laconic, construit pe aparentă simplitate, interpretat cu simplitatea virtuozului. Epurat de tot ceea ce reprezintă fast dramaturgic, baroc scenografic, agitație mizanscenică, spectaculos trepidant etc., filmul îl obligă pe spectator să-și concentreze atenția asupra personajelor, care, treptat, înțetează de a mai fi două „destine” și se metamorfozează în „conștiințe”. Este o operație delicată ce presupune liniște, efort de gândire, meditație. Și regizorul, cunoscător avizat al suflului omenesc, procedează în consecință: își asumă ca fundal o natură statică și rece, redusă la cer ostil și pământ înghețat acoperit de zăpada

imaculată pe care se desenează „semne” omenesti și traiectorii de viață. Aparatul de filmat asistă impasibil la cadrul conceput imobil spre a nu distra atenția, decorul se reduce la câteva interioare simple, austere, cu aer de chilie sau cabinet medical, adecvat confesiunilor de amplă intimitate și, cînd toate aceste elemente, specific cinematografice, nu-i sînt suficiente în crearea atmosferei marilor destăinări, apelează la „vocea interioară” a interpretului, care comentează stări, gânduri și porniri din străfunduri de subconștient. Formula sonoră nu este nouă, dar la acest film este tocmai ce trebuie, dînd spectatorului statutul de confident, o relație directă cu eroul de pe ecran, către care își apleacă, complicitar, o ureche tolerantă și înțelegătoare.

În final, pe șoseaua înghețată, mașina care explodează. Regizorul re-

zistă aici tentației unui număr spectaculos de cascadorie, într-o epocă dominată de acrobații automobilistice, sugerînd catastrofa printr-o lumină orbitoare reflectată pe chipul reprezentantului ordinii publice. Nici un alt regizor pînă la Panfilov nu renunță la atracția spectaculosului rudimentar, fiind de părere, și filmul o demonstrează, că marile catastrofe sufltești sînt infinit mai dramatice și neliniștitoare decît adversitățile realității imediate.

Pe scurt, un film de o „clasicitate exasperantă”, solicitînd spectatorul la un joc al spiritului, nu lipsit de un anumit efort intelectual în a descifra sensuri și semnificații dincolo de limita sensorialului facil. Modernitatea lui, parcimonia de mijloace, o exprimare lipsită de orice podoabă, strict obiectivă, o proză cinematografică ce nu survolează, niciodată, poeticește obiectul ei, ci îl exprimă în mod dur și viguros. Ea nu înfrumusețează, nu îngămădește, nu amestecă și nu oprimă: economisește pînă la limită imaginile colorate și divagațiile de montaj. Stilul, fără deviații și șerpuiri, tinde către o precizie de-a dreptul geometrică.

Prețuiesc acest film, vorba lui Stendhal, pentru că este sec, clar și fără iluzii.

Toți interpreții sînt mari în *Tema*, iar doi sînt dintre cei mai mari Mihail Ulianov (scriitorul în film) și Inna Ciurikova





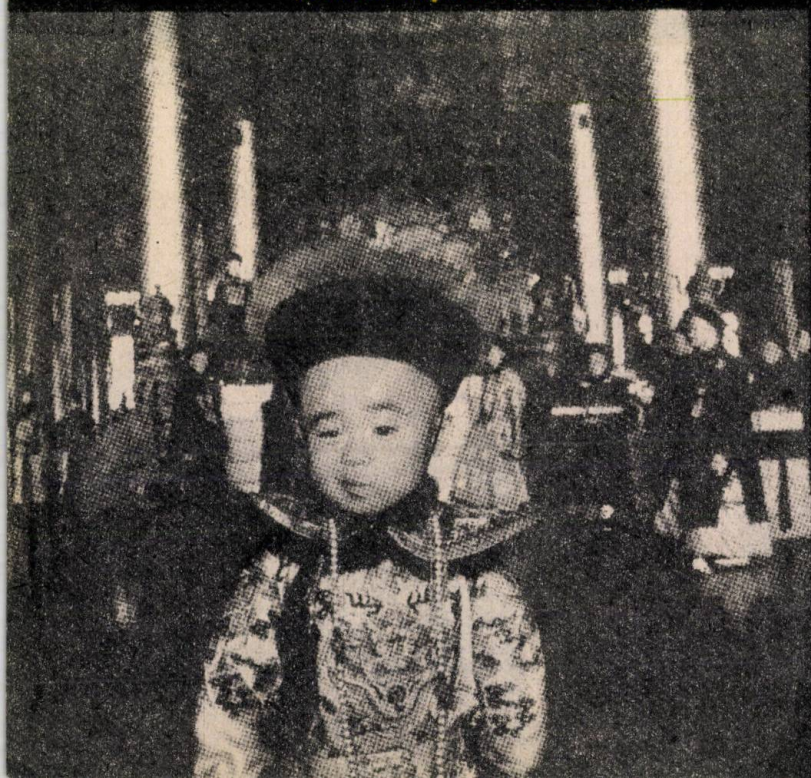
Norma Rae —
nu s-a impus prin buget
ci printr-o interpretă
de clasă: Sally Field

(Urmare din pag. 106)

de actori, în carne și oase, și desen animat, prea sofisticat pentru copii, prea infantil pentru adulți, a încasat 37,2 milioane dolari în 13 zile fiind distribuit în 1153 cinematografe. După el, în ordinea topului, **Venind în America**, distribuit de Paramount a încasat 28,4 milioane dolari în 2069 săli. Subiectele? Asasinate, răpiri, un

**Criza nu este
financiară.
Este de idei**

Este într-adevăr filmul la înălțimea devizului?
(Ultimul împărat de Bertolucci)



prînt african care refuza căsătoria în interesul coroanei și fuge în America să descopere dragostea adevărată, etc., etc. Dar cu arta, arta cu A mare, cum rămîne? Unde sînt teoreticienii vizatori din deceniile anilor '60 și '70 care proclamau dreptul cetățenilor de a juca un rol activ în creația și difuzarea valorilor culturale? Am spus cetățeni și nu public. Publicul este o noțiune secundară, limitativă, compusă din bărbați și femei, avînd un rol pasiv în receptarea mesajului. Cetățeanul cultural, produsul unei educații estetice, era menit să joace un rol activ, direct, în creația și difuzarea valorilor, în stare să modeleze creația, care nu este o comoditate acordată cămenilor de artă în exercitarea profesiei lor, ci o responsabilitate cetățenească autonomă.

Criza nu e financiară

De aceea, consider că anii '80 sînt expresia pură a unei crize de idei și limbaj, mai puțin sau deloc financiară. Asta nu înseamnă că în deceniul scurs nu s-au produs și filme bune, speculînd la maximum avantajele tehnice ale sălii de cinema, o imagine impecabilă de mari dimensiuni asociată cu sunet stereofonic în sistem Dolby. Spectacularul a devenit însă, o obsesie, primul sacrificat fiind „filmul de autor”, cea tentativă personală și rafinată de a comunica prin sugestie, simboluri și reprezentări vizuale proprii cinematografului. Spectaculosul, un produs care presupune mulți bani și un profesionalism desăvîrșit. Oscarul o ia înaintea Cannes-ului, cu toate eforturile municipalității de a-și perfecționa arsenalul festivalurilor prin construcția Noului Palat sau „bunkerului” cum i se mai zice, pe criterii, ostentativ, arhitecturale, căci, Oscarul se dovedește dărnice cu **Gandhi**, în regia lui Richard Attenborough, căruia îi acordă, în 1982, nu mai puțin de opt premii, **ET-extraterestru** (1983) de Steven Spielberg, trei premii, **Amadeus** (1984), regia Milos Forman, șapte premii, **Ultimul împărat** (1987), regia Bernardo Bertolucci, cu recordul de nouă premii, filme de mari proporții, cînd extravagante, cînd exotice, care mătură, literalmente, piața europeană și pe cea asiatică în frunte cu Japonia. Cinematograful de idei a murit, trăiască cinematograful quasi-comercial.

Trăgînd linie, se poate afirma că deceniul nouă este un deceniu al supraviețuirii cinematografului care și-a dovedit încă o dată vitalitatea, cinematografia unor creatori autentici, care vîd în film o modalitate specifică, cultă, de a dialoga cu spectatorul avizat problematica majoră a contemporaneității, însăși condiția umană la acest sfîrșit de secol. Cînd se va face bilanțul celor o sută de ani de existență, punînd în balanță fantezia debordantă a filmului mut și performanța actuală a cinematografului, s-ar putea ca unii să spună: „mult zgomot pentru nimic”. Chiar nimic?

Constantin PIVNICERU

Incursiune
în deceniul IX



Bătălia gigantilor

Nu o dată relațiile dintre cinematograf și televiziune, cei doi mastodonti ai mass-mediei moderne pe care, dincolo de ceea ce este specific fiecăruia, îi unește sau îi apropie același devorator apetit pentru imaginea în mișcare, „hrana” lor comună, au fost asemuite sindromului „ură-lu-

bire”, pomenit în tratatele de psihiatrie. Conviețuirea lor avea să treacă prin momente furtunoase, să cunoască confruntări acerbe, rivalități ce păreau ireconciliabile, întrerupte prin scurte pauze în vederea recăpătării suflului, pentru ca bătălia să o ia apoi de la capăt cu înversunare sporită, toate mijloacele fiind permise pentru

doborârea adversarului, inclusiv recurgerea pe față la arme din „arsenalul” acestuia. Treptat-treptat însă cei doi combatanți și-au dat seama că nu se pot dovedi unul pe altul, că raportul de forțe este sensibil egal, că spațiul audio-vizual este atât de vast încât se poate ajunge amândorura, ba, mai

mult, că poate fi mai bine pus în valoare dacă își alătură puterile, fiecare având de cîștigat de pe urma experienței celuilalt. Și iată că „minunea” s-a produs. Mai întîi a intervenit armistițiul, apoi, la începutul anilor '80 — împăcarea. O poveste din care se pot trage multe învățăminte și ale cărei episoade ar putea, neîndoișor, constitui materia unei palpitante superproducții cinematografice sau a unei serial TV de succes. Dar pînă să se ajungă la „marea reconciliere”, drumul străbătut a fost lung, întortocheat și, inevitabil, presărat cu victime...

Primul semnal de alarmă: „opera de săpun”

Pe la sfîrșitul anilor '40 și începutul anilor '50, cînd televiziunea (ai cărei primi pași șovăielnici datau încă din perioada premergătoare izbucnirii războiului), în plin proces de extindere, a cuprins (și aprins) interesul și imaginația publicului, cinematograful a încercat mai întîi să ignore amenințarea care se contura, să se prefacă a nu o vedea. Tactica s-a dovedit însă neinspirată, pentru că amenințarea a

devenit zi de zi tot mai pronunțată, mai vizibilă și mai de temut. Micul ecran aducea cu sine fascinația noului, crea telespectatorului iluzia de a fi pârtaș direct — fie și numai de la distanță — la evenimentele publice, îi dădea posibilitate să asiste la spectacole artistice ori la întreceri sportive unde cu greu ar fi putut răzbate, îi înlesnea accesul la forme inedite de instruire — toate acestea tînzind să-l îndepărteze de ispitele, pînă atunci irezistibile, ale marelui ecran. Dar, cu deosebire s-a dovedit reductibilă, dacă nu devastatoare, „arma secretă” cu bătaie lungă a „intrusului”: redescoperirea serialului.

Evident, serialul nu reprezenta o noutate, acest descendent în linie directă al popularului încă din secolul trecut roman-foileton publicat în gazete sau tipărit în fascicule (și după care și Zilele noastre se dădeau în vînt) avea un stagiul îndelungat în lumea filmului, contribuind, nu în mică măsură, la imensa sa forță de atracție. Dacă meritul de a fi pus la punct formula, încă din vremea „marelui mut”, aparține francezului Louis Feuillade (*Judex*, *Fantômas*), ea s-a ex-

tins și a proliferat în proporții nebănuite peste ocean. Cînd cinematograful nu căpătase încă glas, **Pericolele Paulinei** (*The Perils of Pauline*) avea să aducă celebritate tinerei actrițe Pearl White, supranumită și „regina seriilor”, tot așa după cum, în epoca sonorului, mai precis în deceniile patru și cinci, cînd au atins apogeul, seriile au consemnat faima lui Larry Buster Crabbe. De la exploratori ai spațiului cosmic ca **Flash Gordon** și **Buck Rogers** pînă la justițieri neînfricați ca **Zorro** ori **Călarețul singuratic** (*The Lone Ranger*), apărători ai legii și ordinii ca **Dick Tracy** sau extraterestri dotați cu puteri fabuloase ca **Superman**, seriile — devenite practic o exclusivitate americană — își au locul lor bine stabilit în istoria celei de a șaptea arte, în care profesionalismul realizatorilor și al actorilor (să nu uităm că ele au servit ca platformă de lansare unor stururi ca John Wayne sau Jennifer Jones, ca o curiozitate, să amintim, deasemenea, că un apreciat actor al genului a fost și compatriotul nostru Duncan Renaldo) a dus, în ciuda precarității subiectelor și a mijloacelor tehnice și financiare mai degrabă modeste avute la dispoziție, la unele reușite indiscutabile dintr-o producție abundentă numărînd sute de titluri (peste 270 numai în perioada „mută”). Așadar, seriile TV nu veneau pe un teren virgin, dar dacă s-ar fi mulțumit cu vechile rețete nici nu ar fi făcut gaură în cer, cum se spune. Prelînd din mers ideea de serial, „noul venit” avea însă să dea o lovitură de maestru, păstrînd numai forma, dar modificînd radical conținutul. Seriile cinematografice se circumscriau, fără excepție, tipului „**cliff hanger**” (denumire datorată nelipsitelor secvențe de maxim suspans, în care eroul sau eroina se balansau „pe marginea prăpastiei”, reușind să se salveze abia în ultimul moment, de regulă în episodul următor, așteptat de spectatori cu sufletul la gură). Or, prin repetarea la nesfîrșit, genul „**cliff hanger**” își epuizase posibilitățile, începuse să pară monoton, să devină obositor chiar și pentru cei care, pînă nu demult, îi fuseseră adepți necondiționați, pentru a nu mai vorbi de acele categorii de spectatori care manifestaseră întotdeauna indiferență față de acest gen. O schimbare era așadar de dorit și oportună, ea plutea în aer și s-a numit „**soap opera**”, operă de săpun. Locul justițiarilor cu mască sau fără, al cavalcadelor, al zborurilor interplanetare, al peisajelor exotice l-au luat personaje, situații și decoruri, firește tot imaginare, dar desprinse din cotidian, funcționari, casnice, doctori, avocați, infirmiere, care se mișcă în medii obișnuite profesiei lor și de la care nimeni nu pretinde să întreprindă isprăvi extraordinare. Pe primul plan al atenției sînt aduse problemele luate de viața de familie, de căsnicie, de copii, de necazuri sentimentale, de neplăcerile de la birou, de atitea și atitea alte mici sau mari tragedii, boli, decese, certuri, divorțuri, speranțe înșelate. Se poartă discuții în „living”, în sufragerie ori la bucatărie, la o ceașcă de cafea sau la dejun, se formează sau se destramă cupluri și chiar dacă mai survin intimpiări neașteptate, o moștenire, apariția unei rude îndepărtate sau necu-

Un serial al seriilor TV: *Dallas* (vi-i amintiți și pe J.R., și pe Sue Ellen, și pe Lucy, și pe Elly Fwing etc.)



noscute, cazuri de amnezie (uimitor cîte persoane amnezice pot fi întîlnite în aceste seriale), ele nu au nimic comun cu universul aventurii pure, ci aparţin universului domestic, familiar milioanei şi milioanei de gospodine, pentru că seriarele, în formula nouă, schimbată, lor le sînt adresate mai întîi şi mai întîi. Milioanele de gospodine care doresc să li se vorbească despre preocupările lor, să se identifice cu ceea ce văd pe ecranul dreptunghiular şi — de ce nu? — să nu li se mai pară că ceea ce fac ele este lipsit de interes, să uite astfel o clipă de hărţuile zilnice, de grija gătutului, dereticatului prin casă, spălatului rufelor... Spălatul joacă un rol important în viaţa acestor gospodine

Filmul mut a inventat serialul iar televiziunea l-a folosit cu succes

şi tocmai de aceea, primii finanţatori (**sponsors**) ai noilor seriale sînt marile companii de fabricare a detergenţilor, de unde şi numele de „**soap operas**”... La drept vorbind, ele nu sînt o invenţie a televiziunii, ci a unei rubedenii apropiate, radioul, prima „**soap opera**”, care se numea semnificativ **Painted Dreams (Vise colorate)**, fiind transmisă încă în 1930. Este incredibil de ce popularitate s-au putut bucura şi ce longevitate au putut avea seriarele **Ma Perkins** sau **The Romance of Helen Trent (Viaţa sentimentală a Helen-nei Trent)**, care, la un moment dat, erau urmărite de nu mai puţin de 40 milioane de gospodine şi care au fost radiodifuzate cu regularitate în „doze” (episoade) zilnice de cîte 15 minute, timp de 27 de ani (între 1933 şi 1960)! Istoria „**operelor de săpun**” consemnează şi numele celor ce au „propulsat” noul gen. Soţii Frank şi Anne Hummert, (un alt mare succes al acestora este **Stella Dallas**, difuzat zi de zi la radio între 1938 şi 1955), dar prioritatea în timp, cea careia îi aparţin **Visele colorate** şi care avea să ducă, într-o etapă ulterioară, meşteşugul la desăvîrşire este Irna Phillips, considerată, în felul ei, ca un „geniu” în materie, tot aşa după cum a consemnat şi numele companiei de detergenţi „**Procter and Gamble**”, al cărei susţinut şi deloc dezinteresat... interes în difuzarea serialelor radio a dus la încetăţenirea denumirii altfel de sugestiv ironice

**„Politica struţului”
nu mai poate fi continuată**

Evoluţia de la seriarele radio la cele televizate a fost, într-un fel, firească,

odată cu dezvoltarea noii tehnici. Numai că dacă primele nu reprezentau o concurenţă pentru publicul ce frecventa sălile de cinema, „**operele de săpun**” transmise la televizor s-au transformat cu repeziune într-un concurent de temut. Primul serial TV domestic, **A Woman to Remember (O femeie de neuitat)** datează din 1947 şi a supravieţuit doar cîteva luni fiind urmat în 1950 de **The First Hundred Years (Prima sută de ani)**, avaturile unor noi căsătorii care păşesc în... primul veac de căsnicie. Odată cu trecerea la o modalitate de transmisie la altă se produce şi o schimbare a gării în ce-i priveşte pe creatori, numele ce se impune acum fiind cel al lui Roy Winsor, care, între 1951 şi 1954, lansează nu mai puţin de trei „**soaps**”, între care **Search for Tomorrow (În căutarea zilei de mîine)** deţine recordul absolut de durată, cu mult peste trei decenii de existenţă (ceea ce era iniţial povestea unei tinere văduve care căuta să-şi refacă viaţa şi să asigure un viitor mai bun fetiţei sale, transformîndu-se treptat într-o extrem de complicată intrigă, cu numeroase niveluri, cu multiple ramificaţii colaterale şi alteraţii de ordin demografic — personajele îmbătrînesc, unele mor, altele se nasc —, loviturile de teatru nu lipsesc, aidoma formulelor rocamboliste născocite cu un secol în urmă de Ponson du Terrail, numai că transpuse într-o altă cheie, mai apropiată de realităţile lumii de azi, în care locul misterelor şi aventurii, al conţilor şi ducelor este luat de întîmplări şi de oameni obişnuţi).



Filonul generos al literaturii a făcut din *Calvarul* un altfel de serial — (cu Irina Alferova)

Din vechea generaţie „radio” se menţine în prim plan Irna Phillips ba, mai mult, în 1956, introduce odată cu **As the World Turns (Cînd lumea se schimbă)** un şir de modificări esenţiale, care aveau să influenţeze decisiv genul. Obişnuita „recuzită” melodramatică s-a mai estompat, nelipsitele personaje amnezice nu se mai întîlnesc, nu se mai mizează pe soluţiile facile de tipul „**deus ex machina**”, pe scurt gradul de credibilitate şi realism sporeşte în detrimentul unei artificializări ce apărea ca supărătoare. Ameninţarea pentru marele ecran devenea tot mai evidentă şi ea nu mai putea fi ignorată. Cu atît mai mult cu cît alături de „**soap operas**” apărea şi un alt gen propriu televiziunii — însă tot via radio — aşa numitele „**sitcom series**”, întîmplările sau situaţiile comice prin care trec unul sau mai multe personaje, de obicei membrii aceleiaşi familii. Se cuvine, în treacăt, a reaminti distincţia pe care realizatorii TV din „patria serialelor” o fac între „serial” şi „serie” („series”); în timp ce seriarele propriu-zise se caracterizează prin ceea ce se numeşte „**continuous story line**”, continuitatea povestirii, nucleele narrative, oricît de numeroase, fiind legate între ele printr-un fir conducător, „seriile” sînt constituite din povestiri fără nici o legătură una cu alta, respectiv din unităţi narrative complete, de sine stătătoare. La noi, distincţia nu există, noţiunea de serial fiind folosită şi într-un caz şi în altul; francezii preferă în locul serialu-

lui termenul propriu de foileton. Comedia de situații în formă „înseriată” sau serializată a căpătat drepturi de cetate odată cu *I Love Lucy* (Mi-e dragă Lucy), care, inaugurată în octombrie 1951, a cunoscut un extraordinar succes, datorită în bună parte și interpretei sale, blonda actriță recent decedată în vîrsta de 80 de ani, Lucille Ball (cinefilii noștri mai vechi și-o reamintesc, probabil, pentru performanța ei electrizantă din *Dansați, fetelor, dansați*) și dînd naștere unei cohorte nesfîrșite de imitații (*Laverne and Shirley*, *Mork and Mindy*, *Mary Tyler Moore*, *Bosom Buddies* etc., etc.). În umbra acestora își continuă o existență destul de confortabilă seriarele cu cow boys („horse operas”) și seriarele SF („space operas”), credincioase vechii formule „cliff hanger” și care își aveau și ele publicul lor statornic. În același timp, televiziunea redescoperă, tot sub formă de „serii”, formula vechilor cicluri cinematografice axate în jurul unui personaj sau citorva personaje-cheie de tipul *Tarzan*, *Sherlock Holmes*, *Charlie Chan*, *Mr. Moto*, *Nick și Nora Charles*, *Familia judecătorului Hardy* etc. Noii eroi ai acestor „serii”, cu episoade independente unul de altul se numesc *The Fugitive* (sau cum a devenit cunoscut la noi, prin intermediul unei versiuni dublate în spaniolă, *El Fugitivo*), *Mannix*, *Columbo*, *The Invaders* (Invadatorii), *The Avengers* (Răzbnătorii), acesta din urmă produs de televiziunea britanică — care în scurtă vreme întrunesc sufragiile publicului larg.

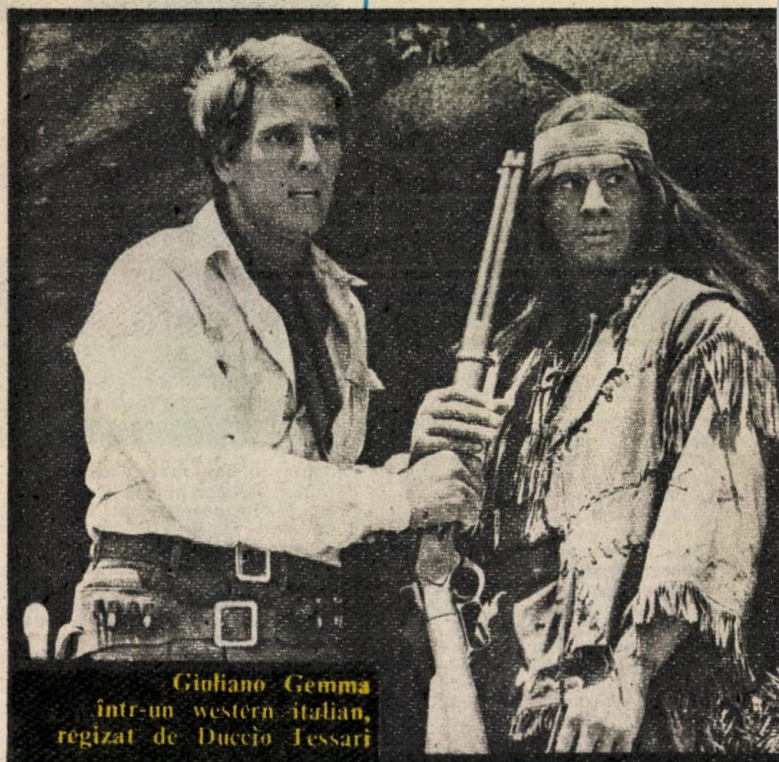
„De la Pola (Negri) la polaroid” sau „revoluția” formatelor

În fața unei concurențe tot mai redutabile, marile studiouri nu mai pot sta cu brațele încrucișate. Deja pasiivitatea sau neputința de a se adapta noilor realități începuseră să facă victime: atotputernicul Louis B. Mayer a fost nevoit să se retragă în 1951 de la conducerea companiei *Metro Goldwyn Mayer*, studiourile mai mici, cele care erau profilate pe seriarele de odinioară, au fost nevoite să-și închidă porțile, marile case de filme au început să tremure și ele, un vînt de panică a prins a bate peste Hollywood ca și peste alte meleaguri cinematografice. Soluțiile salvatoare nu aveau, însă, pînă la urmă, să întîrzie. De prin sertarele prăfuite sau din rafturile din spate ale seifulor, unde fuseseră ținute vreme îndelungată, au fost scoase la lumină proiectele pe jumătate uitate sau chiar patentele unor procedee tehnice noi — ecranul panoramic, ecranul lat, filmul în trei dimensiuni, ca tot atâtea mijloace de a „ține în saș” micul ecran. În 1952 le era prezentat spectatorilor primul film turnat după procedeul *Cinerama* (*This Is Cinerama*), care a fost primit cu entuziasm, stîrnind aceleași delicioase frisoane ca acelea provocate cu decenii și decenii în urmă de *Sosul trenului în gara La Ciotat*. Cu acest prilej, istoricii filmului și-au reamintit, de altfel, că pelicula de 70 mm fusese folosită încă în 1897 pentru a filma celebrul meci de box Corbett — Fitzsimons și că doar întîmplarea făcuse ca preferințele să se oprească asupra peliculei de 35 mm. Oricît de spectaculos, noul procedeu era costi-

sitor (la început necesita trei camere de luat vederi și trei proiectoare), mult mai convenabil dovedindu-se *Cinemascopul*, reactualizarea unei invenții datînd încă din anii '20 a unui profesor francez (Henri Chrétien). *The Robe* (Cămașa lui Hristos) primul film realizat în cinemascop (1953) a avut același uriaș răsunset ca și primul film sonor, *Cîntărețul de jazz*. Alte procedee, mai mult sau mai puțin similare *Todd A-O*, *VistaVision*, *Panavision*, etc. s-au succedat. Oarecare vogă au avut și filmele în relief (3-D), dar ea nu a durat multă vreme datorită și ochelarilor incomozi ce trebuiau folosiți. Preocuparea excesivă față de latura tehnică nu a întîrziat să dea naștere și unor remarci sarcas-

succes, din epoca mută *Cele 10 porunci*, William Wyler reeditează, la rîndul său, (în 1959) o altă peliculă celebră a acestei epoci, *Ben Hur*, în timp ce Stanley Kubrick are meritul de a fi adăugat cu *Spartacus* (1960) o dimensiune nouă, socială, uneia din temele des înlînite ale acestor ani. Treptat, aria se lărgeste, noile procedee de filmare fiind aplicate și în cazul musicalurilor de mare montare, westernurilor, filmelor de război etc. etc., în aceeași idee de a-i aduce înapoi pe spectatori în sălile de cinema, ceea ce în bună parte s-a reușit, fără a diminua însă din puterea de atracție a televiziunii.

Tendința de generalizare a formatului lat (pînă și *Pe aripile vîntului* avea



Giuliano Gemma
într-un western italian,
regizat de Duccio Tessari

tice. Istoria celei de-a șaptea arte a consemnat, astfel, comentarii caustici, dar și puțin infatuați, al celebrei vedete a filmului mut, Pola Negri: „Hollywoodul a plecat de la Pola și iată-l ajuns acum la polaroid”, aluzie la „aparatură de fotografiat care face totul”, pozele obținute fiind de o calitate îndoieală. Noile procedee nu s-au dovedit însă o modă trecătoare, ci una durabilă și astfel o bună parte din producția cinematografică mondială se bazează pe folosirea lor. Pînă la urmă, televizorul a adus, prin rîcoșeu, un cîștig și nu din cele mai neînsănătoșite, filmului.

Odată cu „revoluția formatelor” au început să se multiplice și să ia o continuă extindere superproductiile care se pretau de minune ecranului lat. Proliferează filmele cu subiecte biblico-istorice. Veteranul Cecil B. De Mille reeditează, în 1956, vechiul sau

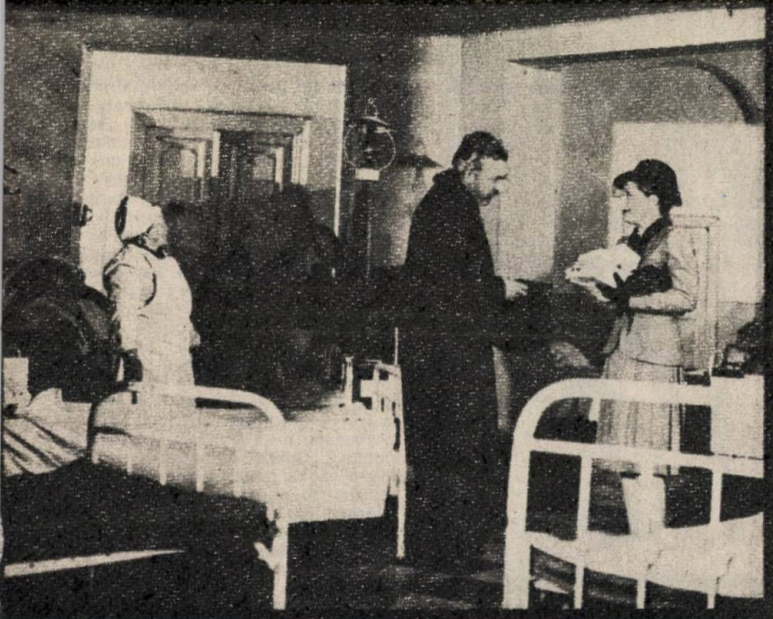
să suferă, în 1967, o operație de translație, extrem de costisitoare, de la ecranul „clasic” la cel supradimensionat) a fost însoțită de generalizarea filmului în culori, practic, odată cu introducerea televizoarelor color, renunțîndu-se, cu extrem de rare excepții, la pelicula alb-negru. Un cîștig sau o pierdere sub raport artistic pentru cinematografie? Aici păreri sînt împărțite, din punctul de vedere al box-office-ului, cel mai important pentru producători, culoarea că armă de stopare a ofensivei televiziunii dovedindu-se, în orice caz, eficace. În bătălia ce pare a începe pierdută, se conturează un echilibru al forțelor.

Mai mult raporturile de înfruntare, de ostilitate deschisă, tind să facă loc unor relații de colaborare. Pe măsura ce seriarele gen „soap”, „horse”, sau „space” devin mai sofisticate, studiourile

rile proprii ale rețelelor de televiziune nu mai pot face față solicitărilor și atunci recurg la serviciile înfinit mai bine dotate ale marilor case de filme care-și pun cu plăcere (și contra-cost!) platourile la dispoziția foștilor rivali. În ultima parte a anilor '60 în universul de „săpun” intervin mutații importante, încep să răzbată elementele vieții politice dinafară — curentul protestatar împotriva războiului din Vietnam, mișcarea feministă, relațiile interrasiale ș.a. Dacă în topul preferințelor urcă vijelios seriale ca *Love is a Many Splendored Thing* (Ce frumoasă e iubirea) sau *One Life to Live* (Aveți doar o viață) care proiectează în prim plan numele unor noi realizatori de marcă, cum ar fi Agnes Nixon,

Filmul de arhivă preluat de televiziune reînvie gustul pentru marele cinema

În acest deceniu, serialul nostru *Lionel și umbră*
(scenariul Titus Popovici, regia Andrei Blăuer)
a fost un campion al popularității
(alci Gina Patrichi și Constantin Codrescu)



aceasta se datorează, în egală măsură, inventivității scenariștilor racordată la gusturile zilei, dar și mijloacelor tehnice superioare utilizate.

Filmele de arhivă, o neașteptată mină de aur

Publicul telespectator (indiferent de vîrstă) nu se mulțumește, însă, numai cu seriile, fie ele în versiune modernizată, apetitul său este în creștere și ce poate fi mai potrivit decît filmele vechi, de arhivă, pe care studiourile cinematografice le închiriază cu plăcere, iarăși contra cost! În general este vorba de producții de mină a doua, care nu mai au nici o șansă să ruleze în sălile de cinema, însă Rubiconul este trecut în 1966, cînd, pentru o sumă fabuloasă, se cedează unei rețele americane de televiziune dreptul de a prezenta un film celebru, de o incontestabilă valoare artistică, *Podul de pe râul Kwai* (turnat în 1951). În propriile arhive cinematografia descoperă, astfel, o adevărată mină de aur. Și un magnet pentru a atrage noi spectatori: reprogramat la cererea publicului la o distanță de numai cîteva zile, *Podul...* este urmărit de nu mai puțin de 70 milioane spectatori, care renunță, fără regrete, la programele de pe alte canale, inclusiv mult cautatele seriale. Moloh nesătios, televiziunea s-a dovedit în stare să devoreze cantități incommensurabile de peliculă filmată. Cunoscutul ghid *TV Movies* (Filme prezentate la televiziune), editat de Leonard Maltin, cuprinde, în ediția 1979—1980, 12 000 de titluri, fiind lăsate pe dinafară din lipsă de spațiu alte 8 000. Introducerea într-un număr de țări a televiziunii prin cablu a sporit și mai mult aceste

posibilități de cîștig, unele din stațiile TV astfel create, cum ar fi *Home Box Office* (HBO), sau *Showtime* transmițînd practic numai filme, mai vechi sau mai noi. În afîrsit, rețelele de televiziune realizează anual și un număr de filme proprii (așa numitele *made-for-TV-movies*), recurgînd, de cele mai multe ori, tot la platourile de filmare ale studiourilor și contribuind și pe această cale la rotunjirea aprecia-bila a veniturilor acestora.

De la „explozia video” la explozia violenței

Apariția videocasetofonului, ca derivat al televiziunii, în prima jumătate a anilor '70, avea la început să tulbure serios această situație de echilibru, această conviețuire pașnică, dar noul soc a fost absorbit mult mai ușor decît primul. Menirea inițială și scopul declarat al videocasetofonului era de a-i ajuta pe telespectatori să scape de tirania emisiunilor la oră fixă și nerepetabile ale „cutiei magice”, puțin-du-le înregistra și urmări ori de cîte ori le pofteste inima. Preferințele telespectatorilor s-au îndreptat, însă, în primul rînd spre emisiunile consacrate celei de-a șaptea arte, ceea ce a stîrnit imediat protestele și rezistența studiourilor de film, care au considerat înregistrarea produselor lor de către posesorii de videocasetofoane o încălcare flagrantă a „copy right”-ului, adică a drepturilor de exclusivitate. În America, țara unde videocasetofonul a făcut prima mare „breșă”, disputa, la început aprigă, a ajuns chiar în fața tribunalului, care în 1979, a emis o decizie „istorică”, ulterior în-susită, într-o formă sau alta, și în alte țări, pe măsură ce dispozitivele video cucereau noi spații geografice. Și anume, orice posesor al unui videocasetofon are dreptul legal de a im-pri-ma orice program dorește, inclusiv filme, cu condiția de a nu comercializa înregistrarea respectivă. Paradoxal, decizia s-a dovedit, pînă la urmă, avantajoasă chiar pentru cei ce au intențat acțiunea. Pentru că, pornind de la calitatea nemulțumitoare a înregistrărilor făcute la domiciliu de posesorii instalațiilor video, de la dorința lor de a urmări înregistrări cît mai bune, studiourile cinematografice au decis să treacă fie la crearea de departamente ori laboratoare video speciale, fie la încheierea unor acțiuni de cooperare cu firme electronice pentru imprimarea (în condiții net superioare) și difuzarea de casete cu filme proprii. La ora actuală din totalul veniturilor pe care le realizează cinematografia americană, de pildă, partea care revine sectorului video reprezintă 25 la sută. Cu alte cuvinte, la un loc, televiziunea și ceea ce se numește „videocrația” au devenit pentru această cinematografie, ca și pentru altele, un indispensabil canal colector al fondurilor de care are nevoie pentru a se menține la suprafață.

Există, însă, și un revers serios al medaliei. Dacă televiziunea și vîslă-tul ei care acum merge pe propriile picioare, videocasetofonul, au adus rudei lor mai în vîrstă, cinematograful, un șir de avantaje nescontate și nebanuite, nici pe de parte, la început, dacă ele pot reprezenta și repre-

zintă, când sint bine folosite, un instrument ideal de educație cinematografică, în schimb, au creat și imense neajunsuri prin difuzarea largă de filme sub orice critică. Protestele îndreptățite ale educatorilor, sociologilor, ale altor oameni de bine au rămas, în mare parte, fără ecou. Chiar și măsura (preconizată în S.U.A.) de a se atașa videocasetelor de acest gen o inscripție similară cu cea de pe pachetele de țigări, în sensul că vizionarea lor poate dauna sănătății morale a tinerilor spectatori a întâlnit rezistențe în numele libertății de expresie...

**Formula „detergent” — în criză,
„miniseria” — în ascensiune**

Paralel cu „explozia video”, cu părțile ei bune și mai puțin bune,

**Colaborarea
cu televiziunea
este pentru
un regizor
de film
ceea ce pentru
un pictor este
trecerea de la
frescă la acuarelă**

în vechile sale canoane, e departe de a avea „priza” de care se bucură în Lumea Nouă. Mult mai gustată și net superioară, pe planul realizării artistice, este formula „continentală” a tele-ecranizărilor după opere literare cunoscute, **Forsythe Saga** și **Familia Palliser** (Marea Britanie), sau **Calvarul** (U.R.S.S.).

Pe meleagurile ei de baștină — adică peste ocean — formula „detergent”, atinge, probabil, punctul ei maxim spre sfârșitul anilor '70, începutul anilor '80. Este perioada în care face furori **Dallas**, serialul al cărui creator, David Jacobs, a introdus câteva inovații esențiale. Principala „noutate” o constituie înlocuirea personajelor pozitive, văduve brave, doctori inimoși, fermieri înțelepți, tineri entuziaști etc. cu un spirit malefic, intruchipare a „răului absolut”, J.R., „omul care — îi face o plăcere nespuse să-l urăști”. La fel cum îți face plăcere s-o urăști și pe corespondenta sa pe plan feminin, femeia de afaceri tot atât de lipsită de scrupule Alexis Carrington, din celălalt serial de mare succes al acestei perioade, **Dynasty**. În al doilea rând, survine o modificare importantă și din punct de vedere al structurii povestirii, **Dallas** și **Dynasty** sint prezentate de creatorii lor ca „semi-seriale”: pentru ca telespectatorii care, din anumite motive, pierd un episod sau altul să nu se simtă frustrați, și eventual chiar să renunțe a mai urmări programul respectiv, se tinde acum ca fiecare episod, să fie de sine stătător, deși o continuitate, în linii mari, există. Cu alte cuvinte, se produce o contopire treptată între „serial” și „serie”, între cele două genuri granițele stergindu-se treptat. Astăzi **Dallas** continuă, în virtutea inerției, să-și depene firul întâmplărilor (care se cam repetă nepermis de mult), dar „indicele de audiență” a scăzut îngrijorător de mult (pentru producători). La **Dynasty** chiar s-a renunțat. „Opera de săpun” se află într-o vădită criză. A scăzut și tirajul revistei de specialitate „**Soap Opera Digest**”, care publică, număr de număr, rezumatul episoadelor succesive ale principalelor seriale și care încearcă, în zadar, să retrezească interesul față de aceste seriale prin obișnuitele cancanuri despre viața particulară a Interpretelor.

În contrast cu regresul pe care îl înregistrează formula „soap”, au devenit la modă și sint mult mai apreciate așa-numitele „miniseriale”. „Miniseria” este, de regulă, un film TV cu durata de trei-patru sau cel mult șase-șapte ore, împărțit în mai multe părți, exclusiv din motive de lungime, de obicei (dar nu totdeauna), tele-ecranizarea unui roman. **Rădăcini (Roots)**, **Roțile (Wheels)** sau **Prețul succesului (A Woman of Substance)** sint exemple de asemenea „miniserii” care s-au bucurat, în special primul, de un cert succes cu câțiva ani în urmă și care sint cunoscute și telespectatorilor noștri. Dintre „miniseriile” care au suscitut un interes mai accentuat ar mai putea fi amintite **Thorn Birds** (Păsările spinului), **Shogun**, **Winds of War** (Furtunile războiului) și **Fortunes of War** (Sorții războiului), acesta din urmă după cunoscuta „Trilogie balcanică” a scriitoarei brita-



Titlu înfricoșător: Turnul întunecat (regia Arthur Penn)
scapă de seria B datorită lui Gene Hackman

„spuma” provocată de „operele de săpun” continuă să se extindă. La început o exclusivitate „made in USA”, serialul de factură „soap” a cucerit, treptat, noi teritorii geografice și lingvistice. El a fost adoptat cu entuziasm în Brazilia, unde, potrivit gusturilor locale, i s-au adăugat câteva note proprii — încărcatura emoțional-lacrimogenă mult mai puternică, abundența senzațiilor tari și a neprevăzutului etc. (vezi **Bulevardul Paulista**) —, produsul astfel realizat, care a primit numele de „telenovela”, extinzându-se cu rapiditate în întreg spațiul latino-american. Scriitorul peruan Mario Vargas Llosa a creionat cu ironică bonomie un foarte reușit portret al unui autor de asemenea „telenovelas” în best seller-ul său „**Mătușa Ju-**

lia și condelerul”. Spre deosebire de modelul primar, varianta latino-americană nu aspiră la recorduri de longevitate (nici nu dispune de mijloacele financiare solicitate de seriarele „matusele” și, probabil, telespectatorii se plictisesc mai repede), ci se încadrează într-un număr rezonabil de episoade, ceea ce face și urmărirea lor mai ușoară, și facilitează improspătarea mai accelerată a programelor. Formula originală, cu durată excesivă, a fost, în schimb, preluată în unele țări europene, în Anglia, în primul rând, unde serialul **Coronation Street** a împlinit vîrsta respectabilă de 30 de ani (fiind, în prezent, concurat de mai recente **EastEnders** și **Brookside**) apoi, în Franța (**Châteauvallon**), Italia, R.F.G., dar genul „soap”,

nice, Olivia Manning, care evocă întâmplări legate de tragedia celui de-al doilea război mondial și teroarea nazistă.

Între frescă și acuarela

Intertentele între cei doi vectori ai mass-mediei moderne, influențele reciproce în bine și mai puțin bine nu se reduc, firește, numai la asemenea aspecte. Televiziunea, prin posibilitatea fragmentării la intervale scurte de timp — de obicei o zi —, constituie, de pildă, mijlocul ideal de prezentare în versiune integrală, mai bine zis de recreare a operelor cinematografice. Așa a fost cazul cu **Nasul** lui Coppola: cele două părți ale sale, în fapt două filme separate, avându-i ca protagoniști pe Marlon Brando (Corleone tatăl) și respectiv Al Pacino (Corleone fiul), au fost amalgamate într-un singur film, la care s-au adăugat și secvențele „căzute” la montaj, rezultând o operă cu totul nouă, a cărei durată o făcea improprie prezentării pe marele ecran. Așa a fost cazul și cu **A fost odată în America** (Once Upon a Time in America) al lui Sergio Leone, (recent decedat) versiunea pentru micul ecran întrecând considerabil pe cea pentru ecranul cinematografelor.

„Colorizarea”, această sulemenire cu forța a filmelor clasice în alb-negru, este un alt exemplu de influențare reciprocă, din păcate în rău. Obișnuit, dacă nu chiar „condiționat” de policromia imaginilor oferite de televiziunea în culori, telespectatorul nu început să ceară sau cel puțin așa pretind că se au inventat procedeele, ca tot ceea ce li se prezintă, inclusiv pelicule cinematografice vechi, să fie supuse unei operații de împeștrire sau bălțare electronică. Hibridii rezultați din acest „travesti” contra naturii (și-ar putea imagina cineva Morometii lui Stere Gulea în versiune colorizată?) au stîrnit reacții de protest din partea cineaștilor (adevărați). S-a vorbit, la un moment dat, intens și se mai vorbește încă de posibilitatea înlocuirii procedeele clasice de turnare a filmelor cu cele electronice, de înlocuire a peliculei cinematografice cu bandă magnetică, dar experiențele de pînă acum s-au dovedit neconcludente. Un film destinat marelui ecran, dar realizat cu procedeele specifice micului ecran, apare, cel puțin deocamdată, ca o incongruență tot atît de flagrantă ca și colorizarea. Ceea ce nu împiedică pe unii reputați cineaști să lucreze pentru televiziune sau pe unii realizatori TV să-și încerce puterile în cinematografie. Împărtășindu-și experiența în acest sens, Alberto Lattuada, unul din veteranii cinematografiei italiene (**Mantua** sa rămîne, pînă astăzi, o capodoperă greu de egalat) declara cu o ușoară amărăciune: „Colaborarea cu micul ecran înseamnă pentru un regizor ceea ce pentru un pictor este trecerea de la frescă la acuarela. Dar este o colaborare indispensabilă, deoarece banii pentru un film destinat sălilor de cinema se obțin greu”.

Uneori cineaștii se revoltă împotriva tiraniei televiziunii. În **Happy Anniversary** (1959), David Niven izbea furibund cu piciorul în ecranul televizorului, prefăcîndu-l în tîndări, iar în mai recentul (1976) **Network** (Rețeaua), Sidney Lumet înfățișa o imagine deloc flatantă a mecanismelor



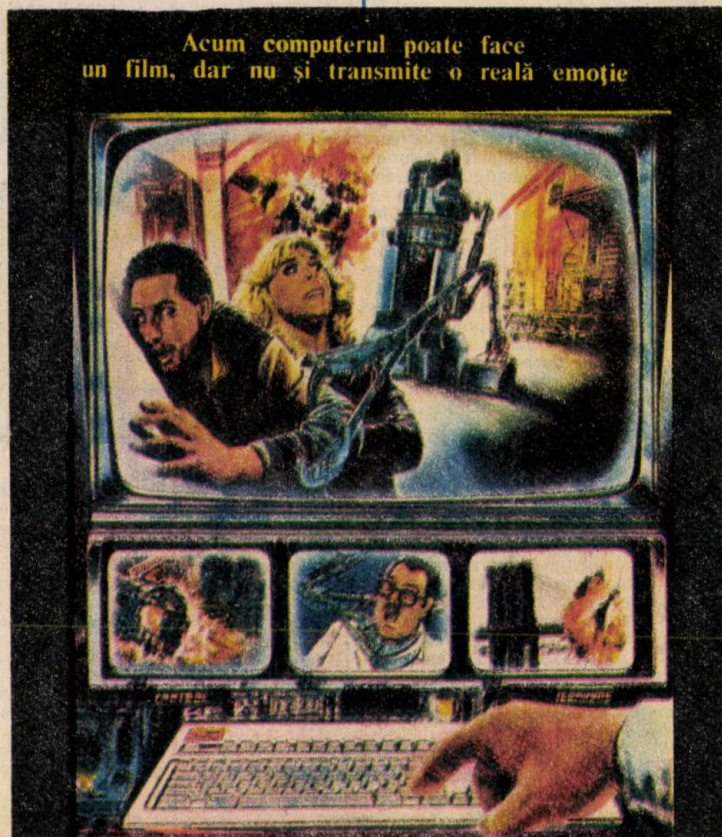
Cu Misterul din Oberwald (cu Monica Vitti) Antonioni n-a urmărit decît perspectivele deschise de o cameră tv foarte ușoară

televiziunii în societatea americană, a influenței sale corupătoare, a capacității ei insidioase de a manipula conștiințele. Și mai recent într-o alegorie „horror”, David Cronenberg își imaginea scena apocaliptică a unor privitori „aspirați”, pur și simplu, ca într-o pilnie uriasă, de ecranul televizorare-

lor... Dar toate acestea au fost și sînt mai mult răbufniri ocazionale, certuri, fără urmări, în familie. Între adversarii de odinioară s-a creat o relație de simbioză, la care, cu cîteva decenii în urmă, cu greu s-ar fi gîndit cineva.

Romulus CAPLESCU

Acum computerul poate face un film, dar nu și transmite o reală emoție





Laurence - Magnificul

E greu...

E greu să îți pasul cu isprăvile „doamnei cu coasa” cum au reprezentat-o spaimile omului din evul de mijloc. E greu să-l înregistrezi recordurile. Sub lovitura dispariției lui Olivier, luând condeiul ca să îndrăznesc o privire asupra unui pisc artistic, cade vestea că un altul s-a cufundat în neant — nonagenarul Joris Ivens. Acele „personalități modelatoare” la care mă refeream în altă parte, se împuținează alarmant. Sigur, apar altele. Dar piscurile sînt singulare, stau undeva, în înălțimi, cu fizionomia și semeția lor ce nu pot fi confundate, despărțite parcă de restul lumii așa cum sînt înfățișate piscurile pe stampele japoneze, separate de rest de o pătură groasă de nori și abur ce coboară undeva spre poale, tocmai spre a sugera ideea de pisc.

Cum clădește natura un asemenea pisc artistic? Procesul este lung și greu, plin de primejdii, atît de anevoios, încît parcurgîndu-l pînă și bucuria devine suferință, pînă și împlinirea este însoțită de spaima și angosă. Iar înălțimea la care se ajunge este dublată de ameteala cutezanței. Ca să devină Laurence Olivier i-a trebuit tînarului șovăielnic, chipeș dar încă nemarcat de **acele expresie** care să-i fie proprie, i-a trebuit să treacă nu prin personaje (caci aici, îmi pare, ar fi una din tainele lui: Olivier privea biografiile existențiale ca pe niște sin-

teze, ca pe niște filtrări îndelungi ale trăirilor dramatice.) A început prin a cunoaște gustul insuccesului, ai aparițiilor banale pe scîndura scenei. Nimic la început nu anunța marea, distincția care aveau să vină. A fost chiar refuzat ca partener de oficiere artistică de către o foarte mare... vedetă (dar și artistă): Greta Garbo, că-

**„Dacă ai
în distribuție
actori buni
nu ai nevoie
de trucuri
de montare”**

reia un singur realizator i-a spus, într-un tîrziu, că nu are talent și în clipa următoare Garbo, și asta a fost talentul ei, s-a autoexclus, s-a retras din glorie, alegînd lungul drum al întoarcerii în anonim. Nu i-a parcurs însă, pentru că a devenit un personaj captivant prin misterul în care s-a învaluit. A înțeles probabil că a avut cel mai pieritor dintre talente, acela de a fi frumoasă.

Olivier a știut să-și urmeze drumul, a știut să-și aleagă calea, Golgota îm-

pinirii lui artistice. De ajuns să numești citeva din piscurile pe care a trebuit să le urce, pînă a deveni ei însuși pisc: Hamlet, Richard al III-lea, Henric al V-lea, Lear, Astrov, Bérenger, Archie Rice (personajul din „Comperul” lui Osborne, pe scenă, care în film și în traducerea noastră a devenit **Comedianul** sau chiar **Cabotinul**, notiunea trebuind să fie luată nu în sens peiorativ ci ca expresia tragică a eșecului repetat, dizolvant, devenit metaforă.) Olivier a fost modelat ca mai tîrziu să modeleze. A fost deci modelat de Shakespeare, Cehov, Ibsen, Strindberg, Samuel Beckett, Orson Welles. Extraordinara experiență au trăit amîndoi, Olivier și Welles, în timp ce lucrau la „Rinocerii”. Welles ca regizor, Olivier ca Bérenger. Scia în 1960 remarcabilul cronicar dramatic de la „Observer”, Kenneth Tynan: „Olivier este aici în toată splendoarea individualității lui artistice, cu aerul și farmecul lui de neegalat, dînd ocol scenei cu grație, privind pierdut și fără țintă, umil și neînsemnat. Misiunea ce-i dăduse regizorul era dintre cele mai grele: să sugereze cu aceste mijloace o enormă umanitate. Olivier se controlează admirabil. Îți pare rău că timpul fuge atît de repede, întreaga punere în scenă este condusă direct, ferm, fără șovăire de Orson Welles. Te-ai fi așteptat tocmai la această piesă să se recurgă la tot felul de trucuri de montare. Am asistat în schimb la un spectacol în care unui grup de actori i se impusese un stil unitar de interpre-

tare și i se impusese acest stil cu enormă trudă. Rezultatul este un spectacol exemplar”.

Un bun, un intim prieten al lui, alt mare actor John Gielgud spunea că nu-și dă seama dacă Olivier a fost într-adevăr cel mai mare, dar e convins că a vrut să fie cel mai mare. Nu știu câtă admirație se află sub această afirmație dar e limpede că Olivier a înțeles nu atât că el trebuia să fie mare, cel mai mare, ci că trebuia să parcurgă un lung itinerar de inițiere artistică. Este mai mult decît o dorință sau o voință, este un program pe care vocația, talentul îl simți, și-l prescriu singure. Cea mai semnificativă metamorfoză artistică avea s-o cunoască Olivier, tocmai re-gîndindu-l pe Shakespeare, încercînd aproape imposibilul: să lupte împotriva unei tradiții care de fapt denu-mea astfel, în mod ocolit, tocmai manierismul. Aici avea să iasă la suprafață dimensiunea Olivier. Nu mi s-ar părea deloc forțat un aume paralelism între lecția de teatru pe care o dă Shakespeare în „Hamlet” și lecția de Shakespeare pe care a dat-o Olivier contemporanilor noștri. Să ne aducem aminte acel moment de nimeni altul egalat, moment de teatru în teatru sau poate mai exact spus, de dizolvare a artei în artă: lecția de interpretare pe care o ținea bardul de la Stratford, prin intermediul prințului său, Hamlet, trupel ambulante poartă la palat ca să facă legătura povestirii din teatru cu povestea de viață, cu în-timplarea de la Elsinore. Ce le cerea Shakespeare actorilor lui? Să învețe să gîndească și să simtă ceea ce joacă, ceea ce spun. Să nu facă gesturi convenționale, lipsite de sens, să nu spună... vorbe, vorbe, vorbe... ci să caute a pătrunde spre esențe, să ajungă la idei. Să nu se oprească la suprafață, la aparențe, să dea senti-mentelor aripi și ideilor forță și înțeleș. Nimeni n-a mai reușit să ducă ideea de reprezentare scenică la ex-presia ei filosofică, așa cum a făcut-o Shakespeare, și așa cum a făcut Oli-vier în „Hamlet”, pentru că nici el în-suși nu s-a mai egalat în alte piese.

Olivier a avut revelația drumului înspre Shakespeare, spre Shakespea-re-ul cel adevărat, peren, cînd și-a propus, poate paradoxal, nu să-l trans-pună pe scenă ci pe peliculă și cum trebuia să rupă tradiția unor tehnici de filmare, încetățenite mai ales în fil-marea monoloagelor: de obicei pro-voacăndu-se o abundență schimbare de unghiuri, alternări de planuri ge-nerale, cu prim planuri, etc. Olivier explica: „Să filmezi Shakespeare cere o seamă de noi modalități și tehnici sau cel puțin abandonarea unora în-vechite. Nu e nevoie de nici un fel de trucaje, nu e nevoie să filmezi nici prin gaura cheii și nici să te vînturi cu camera de luat vederi dintr-un colț în altul. Hollywoodul a inventat toate tehnicile astea ca să mascheze jocul prost al actorilor sau slăbiciunea sca-nariului. Dacă ai însă actori buni — iar eu eram convins de calitatea dis-tribuției, — și dacă te ții de textul lui Shakespeare, n-ai nevoie de trucuri ca să păstrezi trează atenția spectato-rului. Într-o seamă de scene, camera de luat vederi abia trebuie să se ur-nească din loc. Un alt aspect în preo-

Cuplul romantic: Laurence Olivier — Merle Oberon în *La răscruce de vînturi*



cuparea de a-l transpune pe Shakes-peare este acesta: e nevoie să renunți la obișnuita tehnică de a te apropia mereu, mereu de interpret, pe măsura ce momentul dramatic înaintează spre apogeul său. Îmi aduc aminte de Norma Shearer cînd juca scena morții în *Romeo și Julieta*, și cînd ducea la gură cupa cu otrăvă, în timp ce ca-mera se apropia pînă ce Julieta dă-dea pe gît conținutul și nu vedeai de-cît chipul, cupa și mîna. Ce eroare! La Shakespeare nu este nevoie să crezi apogeul cu aparatul de filmat. Versul o face singur. Cînd textul im-punea o interpretare intensă, pro-fundă, camera de filmat o silea pe Norma Shearer să joace din ce în ce mai superficial. O asemenea apro-piere, prim planul, favoriza grotescul. În *Henric al V-lea* am căutat să fac contrariul. Camera pornea din apro-piere și pe măsură ce creștea tensi-unea, se retrăgea lăsînd astfel interpre-tul la largul său”.

Interpretul lui Shakespeare, Olivier, nu s-a mărginit însă la reformularea condițiilor de filmare a operei ace-stuia. El a obligat la o rigoare, la o exegeză, chiar la un cult al verbului shakespearian. A impus gîndirea repli-cii, îngrijirea frazării, a rostirii, adu-cîndu-l astfel pe Shakespeare în con-temporaneitate, redîndu-l vitalitatea, poate chiar nemurirea Olivier a izbū-tit să afle o expresie shakespeariană care în teatru să nu fie teatrală iar în film să nu fie tradițional cinematogra-fică. Pe scenă sau pe film, Shakes-peare-ul lui Olivier este un contem-poran, un mare contemporan trecî-du-se pe planul doi atît condiția sce-nic cît și cea a platoului și făcînd din marile idei și marile sentimente un loc dramatic ideal. Fiecare generație,

fiecare timp îi citește pe mării gîndi-tori cu ochii prezentului. Nimic mai dăunător și pentru autor, și pentru in-terpet, decît modernitatea în formă și

„A fi sau a nu fi” (Olivier în *Hamlet*)





Virtuozitate actricească în Comedianul

caracterul vetust al abordării fondului. Nedorita simbioză dintre vechi și nou este atât de des întâlnită și atât de rar divulgată nu numai în ce-l privește pe Shakespeare, dar pe mai toți marii scriitori ai lumii. Cehov este oare mai ferit de aceasta? Sau Caragiale? Sau Dostoievski?

Laurence Olivier n-a fost numai un om al scenei sau al platoului de filmare, a fost un om al conștiinței, al responsabilității, un om de cultură, un caracter. Cine s-ar putea încumeta să-și apere caracterul în devoratoarea

luptă pentru glorie? El a avut tăria să reziste succesului ca și insuccesului. În timpul războiului, juca pe Broadway într-o montare care „nu a trecut rampa” cum se spune în teatru. Critica fusese acerbă, nemiloasă. Cineva a vrut să-l ocrotească spunându-i că văzuse dimineața coadă în fața teatrului. „Da, i-a răspuns Olivier — dar nu ca să cumpere, ci ca să dea înapoi biletele”. Il frământa gândul că era departe, în acele clipe, de Anglia. Lua lecții intense de pilotaj pentru ca atunci când se va ivi posibilitatea să se întoarcă acasă și să lupte. Posibili-

tatea s-a ivit, și Olivier ca pilot în RAF a luat parte la bătălia, astăzi istorică, a Londrei. A mai dat o bătălie, astăzi tot istorică, a înființării primului Teatru Național englez. A câștigat-o, a fost cel dintâi director, a creat un repertoriu (o școală de teatru, considera el a fi repertoriul) apoi s-a retras lăsând locul celor mai tineri. A fost cap de familie, foarte preocupat de copiii lui cărora le cerea un singur lucru: să nu uite nici o clipă să fie oameni. În rest să facă ce vor dori ei în viață.

S-a retras, undeva, lângă Londra. Este totuși un fel de a spune că s-a retras pentru că Olivier și-a aflat în senectute un fel de spiritualitate patriarhală. Cândva jucase „Lear”, iar când i s-a făcut o propunere de către televiziunea BBC, a reluat acest testament spiritual shakespearian după care nu a mai apărut nici pe ecran, nici pe scenă. În răstimpuri, recita la radio sau televiziune sonetele bardului sau, așa cum a făcut-o nu demult, a acceptat să stea de vorbă, la o ceașcă de ceai cu trimisiile televiziunii în timp ce camera imprima totul. Nu-mi aduc aminte dacă ceașca de ceai exista cu adevărat pe masă, dar spiritul ei sigur era. Discuția părea tot un lung monolog shakespearian dar fără nici o mizanscena, dacă nu cumva Olivier ajunsese la suprema subtilitate ca mizanscena de aici să nu poată fi nici măcar sesizată. Apoi, un schimb de replici scilicitoare, căruia îi urma o pauză, un respiro, un lung respiro în care privirea fugea spre grădină, urmărind poate o amintire, o imagine a unei persoane sau a unei întâmplări. Revenea parcă dintr-o visare cu ochi deschiși. Cine ar putea săi astăzi ce vedea oare Olivier în acele clipe în care, renunțând la zeul verb, îmbrăca mantia tăcerii?

M. AL.

(Urmare din pag. 103)

Mari, medii sau mici, cinematografiile lumii par să-și găsească un numitor comun al problemelor și preocupărilor lor de predilecție în ameliorarea calității. Să fie oare o problemă cu totul nouă aceasta? Nu a stat încă de la început în fața filmului pornit să cucerească prin noutate, inedit, curiozitatea și interesul spectatorului acestui secol? Există, desigur, un element nou în acest plan: creșterea vertiginoasă a consumului de imagine datorată instalării televiziunii ca însoțitor permanent și intim al insului. Această prezență covârșitoare impune creșterea producției de imagine, cere filme, filme, filme și acestei masive solicitări calitatea artistică nu-i poate face față decît cu multă dificultate. De aici și acest punct al **luptei pentru calitate** care devine un fel de simbol al zilei pentru cinești.

Să spunem oare — acum cînd se apropie de venerabila vîrstă de un secol, — ca filmul e în criză pe mapamond? Un singur aspect aș revela: din producția de cîteva mii de filme anual (circa cinci mii) doar șazece-șaptezeci de titluri își împart ono-

riile pe la marile întîlniri și festivaluri internaționale. Dar restul își împarte publicul de pe toate meridianele. Cîteva zeci din cîteva mii de pelicule, indică, aș spune, o realitate a calității în cinematografie. Ceea ce nu înseamnă că restul filmelor nu are consumatori. Poate chiar dimpotrivă. Un alt aspect îmi pare mai relevant și el se exprimă printr-un paradox: filme surprinzătoare ca emoție, inteligentă și talent, întîlnești adesea într-o producție aproape artizanală. De pildă un film tunisian despre un învățator venit într-un sat de la marginea Saharei (**Balizorii deșertului**), film atît de bine primit la Mostra venețiană. Sau un film dintr-un foarte tînăr stat african, un film în care autenticitatea și sinceritatea realizatorului exclud orice tentativă de a mai cerceta „nivelul tehnicii folosite”. Un mare talent reușește să se exprime și cu o tehnică precară. Nu și o mediocritate pe care tehnica o ajută, vai, să pară un talent.

Mari talente apar și se afirmă și în țări și cinematografii mai mici și chiar debutante: Noua Zeelandă, după Australia, cinematografiile africane ca și țări din Orientul Mijlociu și, bineînțeles, țări cu cinematografii mici și medii din Europa, care, de multe ori, alimentează acea zonă a **calității**. Și poate că n-ar fi lipsit de interes să

amintesc disperata încercare, făcută chiar anul acesta de o seamă de cinești, de a afla, „adevăratul drum al artei a șaptea”, propunîndu-și să facă, astăzi, filme mute. Fără speranță, cred, vorba, sunetul, decibelii însoțind orice imagine, pînă acolo încît devin o adevărată natură.

Aceste prezențe — admirabile și admirate — nu cresc însă și nu dansează decît o vară și ele, în timp ce pretutindeni și tot timpul se instalează **marea producție de filme mici**. Pentru genii și filme de excepție se creează întotdeauna un spațiu de excepție. Dar nu asta este toată viața cinematografului în lume. Talentul unora a devenit un fel de stimulent pentru vitalitatea celorlalți. Filmul de excepție devine hrana celor puțini, pretențioși și ezoterici. Marile rețele de săli se „răzbună” flancînd momentele de elevație cu torente de deziluzii tehnico-imagistice. Cei pretențioși mînîncă rar, ceilalți tot timpul.

Nu poți, evident, închide planeta cinematografului într-un articol, într-o privire. Poți, cel mult, surprinde fațete, aspecte, asemenea impulsurilor cromatice din pictura pointillistă care, privită de aproape, își ascunde desenul, iar mai de departe conturează doar o sugestie, o impresie vibratilă, fragilă, de fapt că și aceea a relației dintre cinema și realitate.



Ulise s-a oprit la Veneția

marile
festivaluri

italienii nu-i spun întâlnirii cinematografice internaționale de la Veneția, festival. Îi spun „Mostra” și asta cere o lămurire: în Evul Mediu, o „mostra” era un fel de carnaval pe care îl susțineau artiștii de circ și de teatru ambulat ca să-și anunțe reprezentațiile prin orașe și sate, să-și scoată la vedere, prin piețe și pe ulițe, fiarele și pe imblinzitorii lor (adică dresorii de mai târziu, căci profesiunea s-a mai intelectualizat. Să nu se supere nimeni, dar asta era situația). Cu sute de ani mai târziu, în 1968, animatorul întâlnirii venețiene era Luigi Chiarini. Un an furtunos și socialmente și meteorologic acest 1968: ploua cu contestații, și ploua, ploua... ploua fără milă peste laguna învâluită în abur ceea ce sporea misterul Palatului filmului de la Lido. Îi vedeai doar în crîmpeie cînd veneai spre el și aveai senzația pe care — după alți ani — ți-o dădea, într-un film al lui Fellini, o navă care-și făcea apariția parcă în piese detașate care se compuneau într-un întreg pe măsură ce te apropii. Filmele erau contestate, Mostra era contestată, realizatorii erau contestați, atmosfera întâlnirii era contestată, contestația era contestată și, nu în ultimul rînd, Luigi Chiarini — om de altfel de o remarcabilă competență și autoritate în materie de cinema și de Mostra. Ori de cîte ori avea intenția să vorbească spectatorilor, se activa subit niște grupuri strategic plase în sală și îi adresa conducătorului Mostrei. În mai multe limbi și pe mai multe voci, cuvinte grele, grele de tot, netransmisibile și intraducti-

bile. „Pax tibi Marce...” de pe emblema Veneției ce veghea solemn intrarea principală a sălii, părea luat în răspăr.

„Ultimul doge al Mostrei”, cum i se mai spunea lui Chiarini, a luat atunci o hotărîre dramatică: a întocmit rapid un dosar al gestiunii sale și si-a prezentat demisia în plină desfășurare a festivalului. A avut imprudența sau umorul (care echivalează de multe ori cu imprudența) să-și intituleze, ca o aluzie la marele premiu al Mostrei: „Leul și alte animale” și „dogele” s-a retras în cor de fluierături făcînd loc la ceea ce s-a numit și încă se mai numește „războiul directorilor”. A început lupta pentru dominarea întâlnirii cinematografice din lagună, de către cercuri influente, de către grupuri de interese. Directorului Mostrei i se cere nu să fie o autoritate în materie de film ci expresia sau exponentul unei autorități din viața socială. S-au schimbat destui directori, de la Chiarini și pînă astăzi, nu și Mostra însă care — oglîndă fidelă a întregii vieți peninsulare (amintindu-mi și de Caragiale) s-a mai schimbat pe-ici pe colo dar nu s-a modificat cine știe ce.

Să ne întorcem însă puțin la începuturi pentru că și atunci s-au petrecut unele lucruri care își au hazul lor. Municipalitatea venețiană a simțit nevoia la un moment dat, să organi-

zeze ceva, o manifestare culturală care să atragă turiști, vilegiaturisti, dacă se poate străini, cît mai mulți și



Primul afiș al primului
festival internațional
de film anunța
„filme inedite”

cu cît mai multă dare de mină cum se destăinuia unul din organizatorii primei ediții de la 1932. Pînă acum 57 de ani Veneția era doar... o localitate balneară. La Lido, marile hoteluri, în special unul dintre ele „Grand Hotel des Bains” (astăzi cultivat mai mult de o cohortă de nostalgici ai Veneției d'antan) se trudeau să ofere ceva atractiv clientelei: concerte, baluri și jocuri de cărți oricît s-ar trage astăzi spuza asupra cinematografului, inițiatorii Mostrei cinematografice nu de la film au pornit. Sculptorul Antonio Maraini, delegat de Biennială să găsească ceva, spune și unde a căutat, făcînd o mărturisire în discursul său la prima ediție a Mostrei venețiene, o mărturisire care fletează și astăzi, nu pe cinești, ci pe fotbaliști. „Ideea mi-a venit — zicea el — pe cînd asistam la un meci de fotbal. (Probabil că Maraini făcea el însuși parte dintre



Biografie document:
întîlnire Fellini —
René Clair



Marele operator Tissé

„microbiști” sau cum le spun italienii, cu un termen mult mai riguros și mai exact, circumscris — „tifosi”). M-am întrebat cum s-ar putea face să aduni un public ceva mai mare”.

Așa s-a născut Mostra, întâlnirea cinematografică venețiană, cea mai veche din lume și probabil cea mai zburdă, mai ales în ultima parte a existenței ei.

În 1932, Veneția putea încă să pară un loc liniștit, fără agitație balneară, pentru cineva care venea să asiste la prima expoziție de filme din lume

**Omul care nu zîmbea niciodată:
Buster Keaton — n-a zîmbit
nici la Veneția**



Furtunile erau încă departe iar Veneția era mîngiată doar de „sciocco”. Bogații și aristocrații erau interesați mai mult de baluri și jocuri de cărți, iar străinii, mai ales englezi și americani (nota un cronicar, adică o cronicară a vremii, Flavia Paulon, secretara festivalului) închiriau apartamente pe Canal Grande simțindu-se ca în paradis, în cel mai frumos oraș durat în lagună, fericiți de magnifica izolare și odihnindu-se inconjurați de o glorie străveche. Cei săraci, tăcuți și resemnați, își purtau pașii prin piațete cu un aer de nobili decăzuți, cărora nici vecinătatea noii zone industrializate (e vorba de Mestre) nu reușise să le schimbe soarta.

Mostra se naștea — asta a fost totuși realitatea — într-un moment nu prea prielnic. În 1932, Statele Unite resimțeau încă urmările crahului de pe Wall Street, din 1929, în Germania Hitler îi ceruse bătrînului Hindenburg puterea, iar Mussolini urmărea manevrele navale din „Mare Nostrum” de pe puntea unui crucișător punînd la cale catastrofa de la sfîrșitul deceniului patru.

alte prezențe filmice remarcate, discutate și apreciate pentru calitățile lor narative, pentru limbajul folosit etc. Iulian Mihu, Manole Marcus, Mircea Daneliuc au trecut, în decursul anilor, pe ecranele Mostrei. Si simplul fapt de a fi fost selecționați, de a fi avut filme în repertoriul Mostrei, constituie o recunoaștere și echivalează cu o distincție.

Cea mai concludentă afirmare însă, așa cel puțin apare ea retrospectiv, a avut-o critica cinematografică pentru care întâlnirea venețiană avea să însemne o evoluție alertă. Acesteia, criticii de film, Mostra i-a adus maturizarea, crearea unor modalități de comunicare a judecății asupra „discursului cinematografic” (formularea îi aparține lui Chiarini), revistele de specialitate și rubricile fixe ale cotidianelor s-au structurat ca să cuprindă și să explice fenomenul cinematografic, să analizeze modalitățile expresive și viziunile artistice ale principalilor creatori, să investigheze legile artei a șaptea, relația acesteia cu lumea careia i se adresa. Condeie ale unor personalități din lumea literelor sau ale filoso-

Cineastul „exterminator”: Bunuel



Prima perioadă a Mostrei venețiene ar fi aceea dinaintea războiului care a marcat nașterea festivalului cinematografic ca manifestare originală în istoria filmului, un mod de afirmare și consacrare a acestei arte și, prin intermediul acestei întâlniri, un mod de conservare a nivelului cultural al filmului. În prima fază scurt metrajele, documentarele, se situau la loc de cinste (Joris Ivens era un obisnuit al Mostrei, fie ca prezentator al unui film al său, fie ca judecător al filmelor altora). Prezența unor cinematografiști ale unor țări mai mici era remarcată.

Și iată cum în 1939 cea dintîi prezență românească încununată cu lauri: Mostrei avea să se cheme **Țara Moșilor** de Paul Calinescu. N-a fost singura, dar o altă distincție avea să primească — oricît ne-ar obliga modestia să fim reținuți, faptul însă este ieșit din comun și nu cred că trebuie ținut sub obroc — avea deci să primească nu un film, ci revista „Cinema”: „Premiul pentru cea mai bună revistă din lume în categoria publicațiilor de mare tiraj”. Au mai fost și

fiei au contribuit la formularea (putem, cred, parafraza pe Chiarini) „discursului critic”. Lua ființă, se statornicea o altă relație, o stare de comunicare a artistului cu spectatorul nu numai prin intermediul ecranului ci și prin discuțiile despre ce s-a văzut pe el. Mostra devenea și un for de dezbateră a artei filmului.

Mostra era, într-un fel, așezată, turnată în tiparul ei, directorii treceau, iar festivalul își poleia blazonul încet, discret, parcă cu teama de a nu divulga aceasta. Personalitățile de primă dimensiune ale filmului veneau cu realizările lor ca să se confrunte, iar lei — de aur și de argint — însemnau confirmarea, oricît risc de eroare ar exista în judecata pe care o face un juriu.

A apărut nevoia, impusă de diversitatea structurilor narative și de tendințe, a înființării unor secțiuni de prezentare în cadrul festivalului, pornindu-se tocmai de la nevoia de a ordona aducerea filmelor în funcție de ideile lor estetice, filosofice, sau de gen. Viața filmului era un aspect aparent invizibil față de viața directorilor

și a războiului lor de succesiune. Directorii patronau festivitățile, creatorii, criticii și cinefilii se retrăgeau în discuții profesionale și simpoziioane. Așa se face că la ora cînd la fastuosul „Hotel Excelsior” se desfășura o recepție cu panas, într-o sală mai mică din palatul festivalului, „Sala Volpi”, Antonioni aștepta — și nu aștepta în zadar — un public mai restrîns cărui să-i împărtășească modul cum vede el conlucrarea cineastului cu rivalul de temut al cinematografiei, televiziunea. Venetia cinematografică își croise două vieți, una festivă și alta creativă. Ii puteai întîlni și-i poți întîlni și astăzi, în asemenea manifestări, pe cei mai mari cineasți ai zilei. Ii puteai întîlni pe Bunuel de pildă, venit într-un an cu filmul său *Belle de jour* și cu Catherine Deneuve „în reprezentatie la Mostra”. Un documentarist francez avusese ideea să facă un film despre *Bunuel pe platoul de filmare*. L-a făcut. L-a invitat pe maestru să vină la proiectie. Cînd s-a terminat filmul, l-a invitat la discuția ce avea loc în prelungirea proiectiei. Bunuel, îmbrăcat cu o cămașuță sport, se căznea să-și fixeze mai bine în ureche aparatul de ascultat, pentru că dacă era fudul, Bunuel era fudul doar de urechi. Privea în sală, îl scruta pe realizator, asculta, asculta, și la un moment dat și-a scos aparatul din ureche și a rămas ca Simion Stîlnicul într-o stare parcă de autoflagelare.

Puteai să trăiești și un moment de coincidență tragică, ca acela întîmplat acum vreo doi ani cînd prezentarea

unui film avea să fie precedată de un moment de reculegere pentru autorul decedat cu cîteva ore înainte de începerea proiectiei. Era John Huston și filmul se numea *Cel morți*, exemplară transpunere cinematografică a unei surse literare și nu una oarecare, pentru că este vorba de James Joyce, (care și el trecuse, în mai multe rînduri și deloc grăbit, prin Venetia pe vremea cînd scria „Ulise”).

Ii puteai întîlni — cînoscîndu-se probabil acolo și atunci — pe Buster Keaton și pe Samuel Beckett, invitați împreună cu filmul intitulat *Film*, inspirat de dramaturgul irlandez și interpretat cu disperat tragism de „marele comic” (care mi-a sugerat o puternică asemănare cu Toto). Ii puteai însă vedea pe ambii încremeniți nu de admirație ci de stupeoare în fața unei delegate a producătorilor care explica ea ce-au vrut să spună regizorii, acolo de față, prin filmul lor. În rîndurile publicului se putea și se poate vedea și astăzi cîte o personalitate a vieții sociale, venită ca orice spectator, să vadă un film și să asiste la discuțiile pe marginea lui.

Încet și greu, în ultimii ani, Mostra s-a desprins de aparatul festiv, a început să renunțe la partea de chermază și să dilate pe aceea care ține de profesie, de problematica ei, de condiția filmului în lumea de astăzi.

Încet, greu, dar — vreau să sper — nu și nesigur, Mostra se metamorfozează într-o Academie de film, pentru care identitatea creației filmice este mai importantă decît performanța



„Pax tibi Jean-Luc”
(Godard)

unor directori. S-ar putea ca războiul acestora să ia sfîrșit și destinele Mostrei-academice să fie călăuzite de un spirit și nu neapărat de o persoană.

Mircea ALEXANDRESCU

Onoarea familiei Huston: John, Angelica și Jack Nicholson



Festival pe zăpadă

Calendarul festivalurilor internaționale nu e, așa cum s-ar putea crede, un produs spontan al hazardului, ci, cu o logică intrinsecă, le exprimă particularitățile, programul, strategia. Spre deosebire de reuniunile estivale (Cannes, Moscova, Karlovy-Vary, Locarno) care își dispută recolta primei jumătăți a anului în curs, Berlinala, plasată abil la jumătatea lui februarie, și-a rezervat privilegiul de a trage concluziile sezonului cinematografic precedent și de a-l anunța pe cel viitor.

S-a remarcat că manifestările paralele ale acestei autentice „serbări ale filmului” preced sau coincid cu diverse manifestări preliminare ale decernării distincțiilor anuale de prestigiu ca premiile César în Franța, Globul de aur, nominalizările (prima rundă a premiilor Oscar). Și tot prin tradiție, descoperi în repertoriul Berli-

**Premiile
dezlănțuie pasiuni,
controverse,
aplauze, fluierături.
Festivalurile trec,
filmele bune rămân**

nalei, numeroase titluri care se plasează ulterior pe orbita celor mai prestigioase palmaresuri. În 1984, ca

sa ne referim doar la un singur exemplu, în repertoriul Festivalului internațional al filmului din Berlinul de Vest figurau **Balul de Ettore Scola** și **Iubirilor noastre** de Maurice Pialat — distinse, ambele, puțin timp mai târziu, cu două premii „César”; **Vorbe de alint**, laureat apoi de către juriul asociației presei străine de la Hollywood cu Globul de aur, și, nu mai puțin, de trei dintre cele cinci titluri selectate în fiecare dintre principalele categorii ale performerilor Oscarului.

De altfel, privind lista filmelor distinse în ultimul deceniu cu „statueta de aur”, remarci că o bună parte dintre ele și-au început cariera pe giganticul ecran al lui Zoo-Palast, sala princeps a festivalului vest-berlinez. Printre acestea: producția sovietică **Moscova nu crede în lacrimi** și **Oameni obișnuiți** (debut regizoral al lui Robert Redford); în aceeași ediție (1980) Robert De Niro a primit un „Urs de aur” pentru cea mai bună creație masculină, în **Taurul furios**; Oscarul acordat, în 1982, Jessica Lange pentru rolul din **Tootsie**; Plutonului lui Oliver Stone și **Culorile banilor** de Martin Scorsese; ultimul Oscar al celui mai bun film, oferit în 1989 filmului **Rain Man**, laureat anterior cu „Ursul de aur”. Dacă am extinde referirea noastră și la filmele aflate în luptă pentru Oscar, atunci lista coincidențelor cu repertoriul Berlinaliei ar fi și mai mare, fenomen care exprimă dimensiunea efortului de selecție al organizatorilor manifestării.

**Mai mult, mai mare, mai
frumos!**

Dacă faci abstracție de strălucirea repertoriului, Berlinala rămâne totuși, o manifestare austeră, lipsită nu numai de „stărete”, dar aproape fără staruri, fără „croazete” scăldate în soare sau pitorescul gondolelor, alunecând în amurguri prin canale. Singurul lucru de admirat, este climatul unor vechi săli care au supraviețuit catastrofei războiului, precum „Delphi”, adevărat templu cinematografic a cărui arhitectură din vremi de risipă, uimește dacă nu stărnește, chiar, derută. Sau „UFA-Palast”-sală care a fost martora premierelor de gală a multor producții, cu cinci-șase

**Poveștile Asiei... „care a iubit și nu s-a măritat”
(de Andrei Mihalkov Koncalovski)**



**O jumătate de secol
de istorie fără cuvinte
(Bulul de Ettore Scola —
Ursul de argint — 1984)**

decenii în urmă, filme intrate, azi, definitiv, în istoria celei de a șaptea arte. Alături de asemenea cinematografe-relicvă ești invitatul săliilor ultramoderne ale complexului Zoo.

Alături, formînd una dintre laturile hexagonului care înconjoară piața, se întinde lungă clădire a galeriilor de artă care gazduiesc festivalului. În fiecare sfîrșit de februar, aceste săli se transformă într-un adevărat Babel al cinematografului, furnicar în care mișună realizatori, producători, critici, distribuitori și, uneori — cînd scapă vigilentei cerberilor de la intrare — fanii cînefiliei.

În ultimii zece ani, de cînd urmăresc „operațiunile” de pe frontul Berlinalei, suprafața de expunere a acestui adevărat „salon” al artei cinematografului s-a dublat, domeniile festivalului extinzîndu-se atît pe verticala cit și pe orizontală complexului arhitectonic. Dacă în 1980, de pildă, „market-ul” de la Zoo oferea întreprinzătorilor veniți să vîndă sau să cumpere filme, șase săli de proiecție, în anii următori, odată cu saltul în epoca video-ului, tirgul de imagini și-a extins teritoriul, în aripa opusă a clădirii, cu încă șase săli! A sporit, nu numai cantitativ, ci și în varietate, suprafața de expunere pusă la dispoziția stăndurilor comerciale din zeci de țări, în jurul cărora se negociază tîrguri. Conferințele de presă care, la începutul deceniului, se țineau tot aici, în localul Festivalului, au fost mutate în afara sa, în sălile marilor hoteluri învecinate. Odată cu impetuoasa dezvoltare a festivalului, aceste dezbateri animate în jurul creațiilor prezentate în „programul oficial”, în fața cărora realizatorii nu-și ascund traciul, sînt transmise pe circuit închis, pe zeci de monitoare din incinta festivalului.

La Zoo-Palast și în aite două mari cinematografe învecinate, au loc, de dimineață pînă tîrziu seara, proiecțiile „programului oficial”. Spăcioasa sală a palatului Academiei de arte găzduiește premierele „Forumului tineretu-

lui”, un soi de „săptămîni ale criticii berlineze” în care avangardele tuturor experimentelor se confruntă — la cel mai propriu mod! — cu spectatorul (pentru că după proiecții au loc discuții între autor și un public exigent, greu de mulțumit). La Aki, un cochet cinematograful de peste drum de gara Zoo, se trece în revistă ce a fost mai important în recolta cinematografică a anului precedent; în Steinplatz, cinematograful „Filmbühne” le oferă amatorilor reperele unor cinematografii mai greu accesibile, de pildă, cîte o panoramă a producției țărilor Asiei de Sud-Est din care, în 1989, se prezentau filme din Hong-Kong, Taiwan, Japonia firește, dar și Malaezia, Indonezia și Filipine, Singapore. La Capitol-Dahlem sînt programate, de dimineață pînă seara proiecții cu cele 30 de titluri cuprinse în ciclul „Noul cinematograf vest german”; ultimele filme ale lui Werner Herzog, Hans Noever, Peter Schamoni, Margarethe von Trotta și alții. Iar la complexul cultural Humboldt, mulțimi gălăgioase de prichindei se îmbulzesc la „KinderFilmfest”, de fapt, concursul internațional al filmului pentru copii, unul dintre cele mai prestigioase din lume, la care în februarie 1989 au concurat cineaști din douăzeci de țări.

„Ambiția noastră — spunea cîndva Moritz de Hadeln, directorul festivalului — este de a pune la îndemîna publicului un program de filme interesante și noi”.

Într-adevăr, Berlinalea oferă un dia-pazon extraordinar de larg al producției mondiale, mergînd de la „ultimul rîcnet” pe ecran panoramic pînă la modesta bandă video menită să experimenteze noi posibilități tehnice. Acest imens bazar cinematografic oferă, în fiecare dintre cele 12 zile ale Festivalului, începînd de la 9 dimineața pînă, tîrziu, după miezul nopții, zeci de lung-metraje, creîndu-le participanților un sentiment de deznădăduită suprasolicitare și o stare de per-

manent regret în fața ocaziei ratate inevitabil. Trăiești mereu senzația incomodă că nu poți acoperi evenimentul, că ceva îți scapă mereu. De-aici și tentația disperată de a controla mereu cadranul ceasului, în timpul

**Un remake romantic
(Sorgul roșu de Zhang Yimou,
Ursul de aur 1988)**



proiecției, gata să abandonezi un film mai trenant în favoarea altuia care începe peste un sfert de oră în altă sală și — poate, cine știe? — reprezintă evenimentul zilei.

Berlinala" este o întreprindere genetică funcționând, într-adevăr, „nemțeste”. Fără cusur. La deschiderea ediției din 1980, organizatorii și-au îngăduit o mică șotie. După cuvântările solemne ale directorului Festivalului și primarului, a urmat proiecția unui scurt-metraj inaugural, întretăiată de accidente de tot felul. Ba se întrerupea sunetul, ba se aprindea lumina în sală, ba „se rupea” filmul... Sala s-a amuzat copios, fără a lua în serios repertoriul de defecțiuni tehnice, dozat, de altfel, cu un umor contagios. Toată lumea știa că plutește în fic-

**Ambiția
de a arăta pe
ecran cit
mai mult talent,
originalitate,
autenticitate
și emoție**

Dar, pe lângă asemenea accidente, cite titluri-eveniment nu ni s-au în-crustat în memorie, în decursul edițiilor succesive, devenind repere în istoria cinematografului anilor '80?

Hohotul nostalgic al lui Fellini îm-binat cu parodia corosivă la adresa televiziunii comerciale în **Ginger și Fred**; meditația adâncă și alif de dega-jată în umorul ei a lui Gleb Panfilov în **Tema**; tandemul format din fermecătorul Paul Newman și impetuosul Tom Cruise în **Culoarea banilor** al lui Martin Scorsese; protestul arzător împotriva politicii de apartheid lansat de Richard Attenborough în **Strigătul il-berbății**; **Linia 1**, muzical strălucitor prin originalitate și farmec, de Rein-hard Hauff; tensiunea imprimată de australianul Michael Patinson unei aventuri în care e implicat destinul omenirii, prin altitudinea față de ca-tastrofa nucleară în filmul său **Gradul zero**; travestiul lui Dustin Hoffman în comedia lui Sidney Pollack, **Tootsie**; **Plutonul**, un film care, pornit de pe gigantul ecran al lui Zoo-Palast a făcut un nume din tinărul cineast Oliver Stone; **Balul**, istoria unei jumătăți de secol înscrisă în dansurile tinerilor, poate cel mai original film al de-ceniului, turnat la Paris de italianul Ettore Scola; duetul de neuitat dintre Albert Finney și Tom Courtenay în **Cabinierul** lui Peter Yates; sarcastica farsă macabră a argentinianului Hector Oliveira intitulată **Micul război murdar**; **Pas în doi** — filmul lui Dan Pita care își adjudeca, în 1986, o ex-cepțională Mențiune specială a juriu-lui.

Apoi redescoperirile, filme rămase necunoscute timp de 20—30 de ani și relansate pe plan internațional abia acum precum **Povestea Asiei care a iubit**, dar nu s-a măritat de Andrei Mi-hailkov-Koncealovski sau **Comisarul** lui Aleksandr Askoldov, un mare ci-neast a cărui filmografie nu măsoară decît... un singur titlu! Fiecare dintre aceste suveniruri pe peliculă au fost, la timpul lor, revelații și cite altele nu li s-ar putea adăuga, dacă spațiul ne-ar îngădui-o!...

„Berlinala” împlineste în 1990, 40 de ani de existență, și ceea ce-i rămîne specific este — așa spune — „efectul de montaj” al programelor sale, faptul că prezentul cinematografic e confruntat, sistematic, cu trecutul, că actualitatea cea mai fierbinte e rapor-tată, mereu, contextului istoriei gene-rale a artei filmului, creind, astfel, posibilitatea unei aprecieri cit mai obiective a producțiilor de ultimă oră. În acest sens, retrospectivile organi-zate, uneori chiar în „programul ofi-cial”, s-au relevat ca unul din eveni-mentele acestuia. Senzaționala re-trospectivă Ernest Lubitsch (cuprin-zind un șir de filme de început pe care istoricii le considerau definitiv pierdute) sau cea dedicată lui Billy Wilder, trecerea în revistă a evoluției cinematografului stereoscopic sau a cinematografului în culori, istoria uti-lizării efectelor speciale de la Melies încoace și retrospectiva dedicată ace-lui vrăjitor al imaginii care a fost Rou-ben Mamoulian, au constituit mo-mente de vîrf ale edițiilor Festivalului.

Acest joc permanent de perspective dă savoare „Berlinaliei”. Această pen-dulare între Azi și Antologie, dă și ex-plicația prestigiului pe care l-a cuce-rit.

Tudor CARANFIL

Iadul războiului urmat de coșmarul de acasă. De ce?
(*Platoon* de Oliver Stone — *Ursul de aur* 1986)

ține, că mecanismul festivalului nu poate să nu funcționeze perfect spre șansa celor șapte mii de beneficiari.

Juriul și publicul

Dacă au existat controverse și ne-mulțumiri, atunci, acestea au fost produsul secundar al acelor „apen-dice” ale festivalurilor pe care le re-prezintă juriile acestora. Da, au existat în sine cit personalitățile, în funcție de conjuncturi sau de cursul la bursa valorilor comerciale. Snobismul — de un fel sau altul — era astfel

promovat în dauna judecății critice lucide.

Îmi amintesc, de pildă, de „Ursul de aur” decernat, în 1981, filmului **De-prisa**, **Deprisal** de Carlos Saura, o tre-cere a cineastului spaniol de la ori-ric-abstract la realism înghețat. Cri-tica i-a reproșat autorului că, abor-dînd subiectul arzător al delincvenței juvenile, o făcea mai mult ca pretext de divagare stilistică. Cîteva zile după închiderea Festivalului, ziarele ne-au adus știrea că poliția spaniolă sur-prinsese un tinăr infractor care toc-mai prădase o bancă madrilenă. El nu era altul decît Jose Antonio Valde-mar, vedeta filmului abia distins cu „Ursul de aur”, care nu făcuse decît să aplice vieții reale, prescripțiile unui film în care crima era privită cu os-tentativă neutralitate. Viața însăși se precipitase să servească o lecție usu-rătoare altă cineastului cit și juriului.

Celebritatea rîvnită de mulți, cucerită de puțini

Nimeni nu cred că s-a gândit pînă acum să urmărească fluctuația regizorilor de film ai lumii de-a lungul unui deceniu. Dealtminteri, asta e treabă de computer. Numai creierul lui electronic ar putea calcula corect cîți au debutat, cîți s-au pensionat, cîți au murit, cîți au devenit celebri peste noapte, cîți robotesc neobosiți în așteptarea momentului marli afirmări.

Dintre zecile de nume care, în anii '80, au ajuns

în „top” am ales patru: Babenco, Tavernier, Parker și Todorovski, ca un eșantion reprezentativ al „norocoșilor” acestui deceniu. Dar printre aceștia se află mulți alții. Să numim doar cîțiva: Vadim Abbrașitov, Janusz Zaorski, Oliver Stone, Ridley Scott, Bertrand Blier, Pupi Avati, Luis Puenzo, Krzysztof Kieslowski, Jean-Jacques Annaud, André Téchiné, Emir Kusturića, Maurice Pialat, Roland Joffe...

Punctul de lumină

Cînd în aprilie 1985, regizorul brazilian Hector Babenco urca pe scena premiilor Oscar pentru a primi mult rîvnită statueta, figura smeadă, cu ochi pătrunzători și zîmbet blajin a acestui bărbat de 40 de ani era practic necunoscută multora dintre cei ce participau la strălucitoare sărbătoare a filmului de peste ocean.

Cine era el și de unde aparuse, așa dintr-odată, pe firmamentul regiei de film internaționale, îndrăznind să concureze și să învingă nume cu mult mai sonore?

S-a născut imediat după război, la Mar del Plata, în familia unor imigranți sârmani. Fire timidă și singuratică, și-a căutat, de copil, refugiu în universul cărților și al filmelor. „Cred că am petrecut peste o sută de ore, stînd de vorbă cu Camus”, unul dintre autorii săi preferați alături de Musil, Céline, Gênet și Hesse. În timp ce, la cinematograful alegea cu precădere operele neorealismului italian, ale noului val francez și ale regizorilor japonezi. „Nu pot spune care anume regizori m-au influențat. De altminteri, asta mi se pare o prostie. Important nu este cine, ci cum și-a pus amprenta asupra mea”.

La 18 ani, cu capul înflăcărat de lecturi și cu ochii saturați de umbrele mișcătoare ale ecranului, Babenco decide că viața trebuie trăită, nu doar citită sau privită prin ochii altora. „Mi-am donat cărțile bibliotecii publice din cartier, m-am angajat comis voiajor, am început să colind din casă în casă, vînzînd ceasuri, poncho-uri și

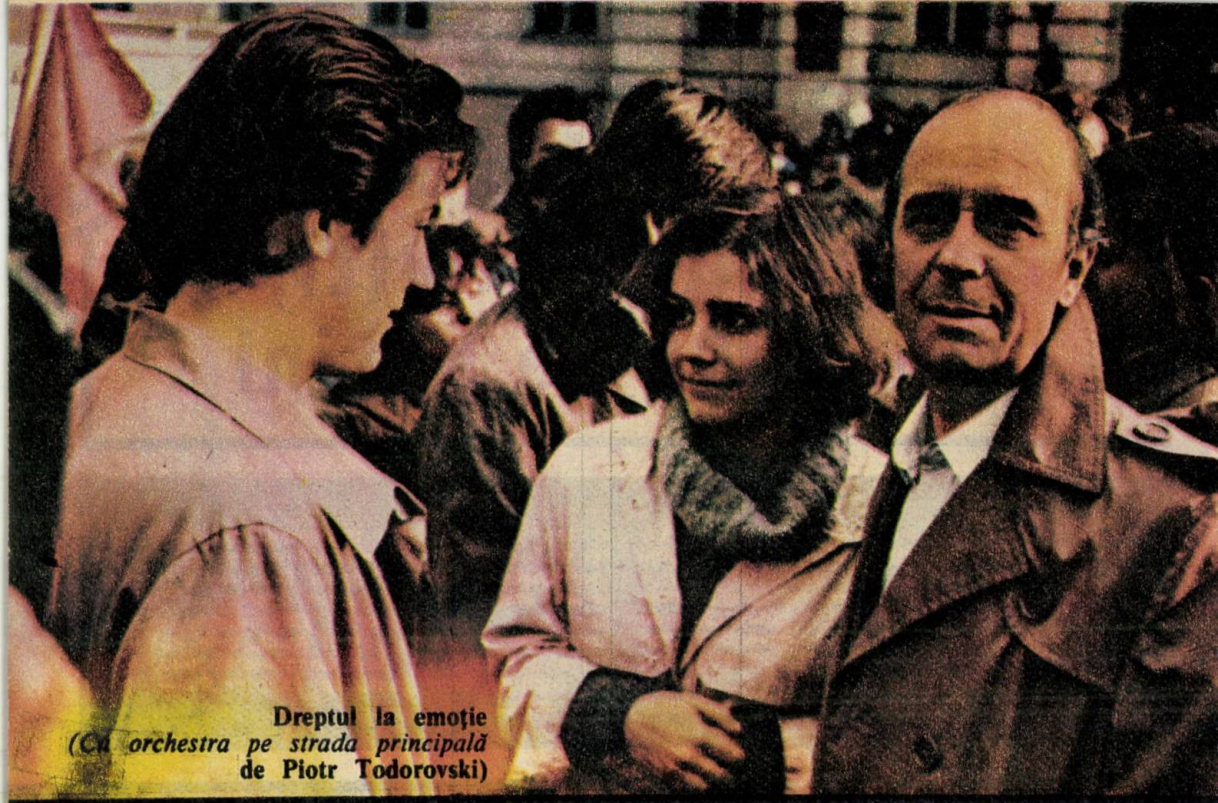


Politicul,
Inseparabil de viața de zi cu zi
Sărutul femeii păianjen:
de Hector Babenco —
Palme d'or-Cannes 1985

Mai mult
sau mai puțin
totali, ei sînt
autorii care
„au modelat”
ecranul anilor '80

umbre, am cîștigat primii bani și m-am imbarcat pe un vapor care făcea înconjurul lumii”. Cunoaște peisaje noi — Spania, Italia, Portugalia, Olanda, Africa de Nord, Porto Rico —, oameni noi, dar și cele mai diverse indeletrici, de la zugrav și spălător de vase la figurant de film. „Au fost ani deosebit de grei, dar în acea perioadă am căpătat forță și rezistență pentru tot restul vieții”.

Ideea de a se transforma dintr-un



Dreptul la emoție
(Cu orchestra pe strada principală
de Piotr Todorovski)

consumator într-un producător de artă i se înrădăcează tot mai solid în minte, mai ales după contactul cu platoul de filmare. Întrebarea e „unde”? „În Argentina nici nu putea fi vorba din cauza nivelului comercial de consum al filmului. Brazilia, în schimb, cea mai interesantă și mai contradictorie țară din America de Sud din punct de vedere cinematografic îi dăduse deja pe Glauber Rocha, Arnaldo Jabor, Nelson Pereira Dos Santos”.

Sintem la începutul anilor '70.

Odată opțiunea făcută, Babenco trebuie să aștepte patru ani până la realizarea primului său film: **Regele nopții** (1975), povestea unui vagabond care cîntă la o vioară cu o singură strună și iubește o prostituată care s-a autonumit „regina nopții”.

„Orice om care e important pentru un altul, este un erou. Chiar și o persoană anonimă și marginalizată are pe cineva căruia să-i pese de ea. Aceasta este tema tuturor filmelor mele”.

De la debutul său au trecut 15 ani timp în care, cu o precizie de cronometru, Babenco realizează un film la trei ani. Nu este mult. În schimb, important e că își păstrează unitatea tematică a peliculelor sale indiferent dacă le turnează la Rio de Janeiro sau la Hollywood, dacă se inspiră din cazul real al lui **Lucio Flavio** (1978) — hoțul profesionist ce lucrează mină în mină cu poliția și care este lichidat de aceasta atunci cînd amenință că va da în vileag cîrdășia —, sau din romanul lui William Kennedy, premiat cu Premiul Pulitzer — filmul **larba dracului** (1987), despre un alcoolic care și-a abandonat familia respectabilă și vagabondează în tovărășia unei femei la fel de decăzute ca și el.

În acest interval (1978—1987), se

succed cu ritmicitatea amintită **Pixote** (1981) — cazul unui criminal la vîrstă de numai zece ani, unul dintre cei trei milioane de copii abandonati care bîntuie pe stăzile orașelor braziliene, fără ca nimeni să se întrebe unde dorm și ce mîncîcă, fără ca nimeni să gîndească ce devin” și **Sărutul femeii păianjen** (1984), ecranizare după romanul lui Manuel Puig, povestea prieteniei dintre un tinăr cu aplecări indoielnice, arestat pentru corupție de minori, și tovarășul său de celulă, luptător marxist, arestat în timpul unei greve.

Simpla rezumare a subiectelor celor cinci filme care formează, pînă în prezent, opera lui Hector Babenco relevă predilecția regizorului pentru viața celor aflați la marginea societății, a celor „care nu au dreptul să participe pe picior de egalitate cu ceilalți la festinul vieții” Interesul pentru această lume care trăiește printre gunoale, pe străzi lăturale, în camere de hotel dubioase, pentru suferințele, dar și pentru idealurile ei, nu se datorează unei înclinații cu orice preț, către sordid, către mizerabilism. Există în fiecare dintre filmele lui Babenco un punct de lumină, care chiar dacă ține de domeniul ficțiunii, al oniricului, al irealului sau, în cel mai bun caz, al unei realități inaccesibile (vezi evocările din **Sărutul femeii păianjen** sau camera de copii din **larba dracului**) el reprezintă speranța, încrederea în umanitate aflate adesea în întunericul unor crude realități cotidiene. Acest întuneric, consideră regizorul brazilian, este definitiv pentru societatea în care trăiește, iar cultura în general și cinematograful în special sînt datoare să reflecte tocmai chipul societății. „Cred că un popor fără cinematograf este ca o țară fără oglindă”.

Consecința experienței

Judecînd după datele sale strict biografice, Piotr Todorovski n-ar prea avea ce căuta în această trecere în revistă a cîtorva talente regizorale ce și-au aflat împlinirea în anii '80. Trecut bine de jumătatea vieții (data nașterii: 26 august 1925); prezent în cinematografie din 1955 cînd, proaspăt absolvent al celebrului VGIK, a debutat ca operator, un operator pe care tinerii regizori de atunci (de pildă Marlen Hufiev pentru filmul său **Primăvara pe strada Zarecinala**) îl preferă datorită modului său viu și expresiv în care surprinde peisajul cotidian; regizor din 1965, cînd filmul său **Fidelitate** este încununat la Veneția cu premiul pentru debut, Todorovski aparține unei alte generații decît Parker, Babenco, Tavernier, Zaorki ș.a.

Și totuși, destinul său cinematografic se încapătînează să demonstreze că succesul nu ține seama de vîrstă și dacă există „copii” minune care la nici 24 de ani rup gura festivalurilor (vezi Spielberg și **Duel pe autostradă**), pot exista la fel de bine „bătrîni” minune care la 56 de ani își dezvăluie talente cinematografice bine tînuite (vezi Todorovski și **Logodnica mecanicului Gavrilov**).

Demondație pe dos a zicalei cu valoarea și numărul anilor, cariera lui Todorovski a navigat o vreme printre filme cărora li se poate pune aceea eti-

chetă echivocă la care facem apel atunci când lucrurile nu sînt foarte limpezi: „interesant”.

Interesant este **Fidelitate**, acea poveste de dragoste aproape fără cîvinte dintre un tînăr soldat sortit frontului și o fată necunoscută, care locuiește undeva în apropierea garnizoanei și îl așteaptă lîngă un gramofon ce va cînta numai pentru ei. El vor dansa în tăcere, se vor despărți în tăcere, iar el va pleca departe, spre locul de unde oamenii se întorc pe tîrgi sau nu se mai întorc defel, spre locul unde pămîntul este rînit de tranșee și florile omorîte în răpăit de mitraliere.

Interesant este **Ultima jertfă** (1975), ecranizare după piesa lui A.N. Ostrovski, portret dramatic al unei femei îndrăgostite de un cartofor fără scrupule care îi toacă banii, o obligă la tot soiul de compromisuri și, în cele din urmă, o părăsește în favoarea unei partide mai bogate.

Ceea ce urmează depășește brusc domeniul incertitudinii valorice și odată cu **Logodnica mecanicului Gavrilov** (1981) în opera lui Piotr Todorovski se produce un salt calitativ, la care nu știu cîtă lume se aștepta.

Povestea femeii trecute de prima tinerețe, căreia viața i-a jucat repetate feste sentimentale și care, în sfîrșit, a găsit un bărbat serios, dornic să o ia de nevastă, dar — ghinion! — mirele se face nevăzută tocmai în ziua căsătoriei, deci această poveste are o seamă de virtuți care se potențează reciproc. Ușurința cu care tonul oscilează între comic și dramatic, între ironic și jalnic, între glumeț și serios; icsușina cu care este creionat planul doi al povestirii, lumea ce o înconjoară pe eroina, rînd pe rînd, impatentată, intrigată, îngrijorată, enervată, dezolată, disperată, resemnată (excelentă interpretarea Ludmilei Gurcenko în rolul miresii abandonate); răsturnarea de situație din final — iată numai cîteva dintre ele.

Portretul sufletului feminin, creionat cu îndemînare în **Ultima jertfă**, izbutit cu strălucire în **Logodnica mecanicului Gavrilov**, atinge desăvîșirea în **Amintirea unei mari iubiri**, unde nu mai avem de-a face cu o femeie, ci cu două, ambele îndrăgostite de același bărbat pe care și-l dispută cu încăpăținare, deși — așa cum reiese din memorabila secvență a pactizării — fiecare este atît de puternică încît s-ar putea lipsi de el.

De fapt, aceasta este una dintre temele cheie ale creației regizorului sovietic (temă reluată și în **Cu orchestra pe strada principală** — 1985): puterea femeii în contrast cu slăbiciunea bărbatului. Ea știe să lupte, să aștepte, să se jertfească, să sufere și, prin toate astea, să învingă. El știe, să mintă, să fugă, să înșele, să nu se hotărască, să renunțe și, prin toate astea, să piardă. Dar indiferent de ce parte a baricadei se află ele — a cîștigătoarelor sau a pierzătorilor — și indiferent de amploarea partiturii în economia filmului, personajele lui Todorovski rămîn memorabile prin veridicitatea, umanitatea și consistența lor. Cine l-ar putea uita pe bietul flăcău tomnatic din **Logodnica mecanicului Gavrilov**, cel care iubește fără speranță și care se teme să zică „da” atunci cînd femeia iubită i se oferă? Sau pe eroul din **Cu orchestra pe**



A petrece...
O duminică la țară de Bertrand Tavernier —
premiul pentru regie la Cannes, 1984

strada principală, care se revoltă împotriva banalului cotidian, obișnuinței, rutinei, dar nu știe ce să pună la loc și privește lumea cu ochi albaștri, mirați, și inocenți?

La o analiză mai atentă se pot stabili relații și filiații nu numai între personajele filmelor lui Todorovski, ci și între anume imagini și rezolvări plastice. Este oare o simplă întîmplare că începutul filmului **Amintirea unei mari iubiri** se aseamănă, din acest punct de vedere, cu finalul din **Fidelitate**?

La urma urmei, nici un salt nu se poate face fără o trambulină. În cazul lui Todorovski, ea a fost îndelungata lui experiență.

**Învăț
din greșelile
altora**

S-a spus despre Bertrand Tavernier că este „cel mai important regizor al Franței după Noui Val”. Dacă ar fi să judecăm doar după patima sa

Melodrama, dar și umorul — *Pregăniți-vă batistele*
de Bertrand Blier
Oscar pentru cel mai bun film străin — 1978





Ku-klux-klan nu este doar o amintire...
(*Mississippi Burning* de Alan Parker—
în selecția Oscarului 1988)

cinefilă care a preexistat oricărui elan creator, după evoluția sa de la teorie la practică și după admirația pentru calitățile narative ale cinematografului american, l-am putea considera chiar un reprezentant, întârziat, al Noului Val.

Asemenea lui Truffaut, Rohmer sau Chabrol, acest băiat, născut la Lyon la începutul anilor 40, simte o atracție irezistibilă pentru film și, încă din anii când era coleg cu Volker Schlöndorff la liceul Henri IV din Paris, devine unul dintre spectatorii credincioși ai Cinematecii. În zadar familia încearcă să-l canalizeze spre o profesiune mai „serioasă” precum dreptul, tânărul Tavernier își urmează cu încăpăținare vocația. La 19 ani este cronicar de film în paginile celor mai prestigioase reviste de cinema pariziene („Positif”, „Cinéma 60”, „Cahiers du cinéma”); la 20 de ani este asistent de regie pe lângă maestrul Noului Val — Melville (Léon Morin preotul), Godard (Pierrot nebunul), Chabrol (Ochii răului); la 22 de ani face primele experiențe regizorale cu două episoade ale unor filme în scheciuri. „Erau exerciții de stil infantile, derivate din filmele americane” — va mărturisi el mai târziu.

Nemulțumit profund de acest început, Tavernier devine agent de presă, inițial pe lângă producătorul Georges de Beauregard, apoi independent. „Această experiență mi-a fost de folos când am realizat primele filme, deoarece m-a făcut să înțeleg mai bine mecanismul distribuției și exploatarea în sălile de cinema și am încercat să învăț din reușitele, dar și din greșelile altora”. Unul dintre mentorii săi în această perioadă este Claude Sautet, care îl învață importanța meșteșugului, a lucrului pe scenariu, la construcția personajelor și la dialog. Influența se va resimți, mai târziu, determinându-l pe unii exegeți să remarce că Tavernier este „un animal ciudat în peisajul cinematografului francez contemporan; el îmbină abilitățile filmelor comerciale de tip Sautet cu o investigație socială proprie unor mari maestri ca Prévert” (Derek Elley).

Anul 1974 îl aduce lui Tavernier debutul cu *Ceasornicarul din Saint Paul* și primele premii (premiul Delluc și premiul special al juriului la Berlin).

Inspirată dintr-un roman de Georges Simenon, această dramă a unui tata modest și blajin, care află că fiul lui a fost arestat pentru crimă, stabilește câteva dintre constanțele creației lui Tavernier: predilecția pentru cinematograful psihologic; construcția acțiunii pe două personaje, uneori cu pondere egală în economia acțiunii, și, cel mai adesea, masculine sau, cel puțin, după caractere la fel de puternice; grija pentru detaliu; ritmul lent; colaborarea foarte apropiată cu ceilalți membri ai echipei pe care, de regulă, îi păstrează de la un film la altul (operatorul Pierre William Glenn, compozitorul Philippe Sarde, monteurul Armand Psenny și actorii Philippe Noiret și Jean Rochefort).

Pornind de la aceste date fixe, regizorul francez își permite o infinită libertate de mișcare în ceea ce privește epoca și locul acțiunii. El trece din Parisul secolului 18 (*Să începă petrecerea* — 1975, premiul César pentru regie și scenariu) în Lyonul zilelor noastre (*O săptămână de vacanță* — 1980), dintr-un viitor apropiat și un spațiu nedefinit (*Moartea în direct* — 1979) în Evul Mediu francez (*Pasiunea Beatrice* — 1987), din Africa ecuatorială a anilor '30 (*Coup de torchon* — 1981) în Parisul anilor '50 (*În jur de miezul nopții* — 1985). Această diversitate exprimă permanenta dorință de a schimba a regizorului: „Simt mereu nevoia să fac un film care să-l contrazică pe cel precedent, aplicând totodată învățămintele rezultate din experiențele mele anterioare. De fiecare dată trebuie să merg în altă direcție”.

Diriecții diferite, dar pe scheme dramaturgice de bază asemănătoare, instanțele obligatorii fiind: zdruncinarea automatismului personajului principal, repunerea în discuție a valorilor consacrate, apariția unei posibilități de a te reconsidera. Pe această schemă este construită drama tatălui din *Ceasornicarul din Saint Paul*, dilema judecătorului care trebuie să descopere dacă asasinul pe care îl anchetează e cu adevărat nebul sau se prefacă (*Judecătorul și asasinul* — 1976) sau criza femeii de 35 de ani din *O săptămână de vacanță*.

În existența personajelor lui Taver-

nier vine o vreme când echilibrul se arată precar și este pe loc înlocuit cu contrariul lui. Acesta e cazul polițistului din *Coup de torchon*, pe care toți cei din jur, inclusiv nevasta, îl consideră o cirpa de șters picioare (iată și explicația titlului, care în multe dintre țările lumii a rămas în variantă originală) și îl tratează ca atare, până într-o zi, când la adăpostul acestei reputații omul începe să se răzbune pentru ofensele primite.

Dintre temele preferate ale regizorului cel mai des revin tema morții și cea a relațiilor de familie. Primeia îi dedică un întreg film — *Moartea în direct* — în care o femeie atinsă de o boală incurabilă își trăiește ultimele clipe, în timp ce un reporter TV care se prefacă îndrăgostit de ea îi immortalizează suferințele cu ajutorul unui aparat de filmat ascuns în creier. Dincolo de ciudătenia subiectului cu tentă științifico-fantastică, filmul este o interesantă meditație despre capacitatea de manipulare a oamenilor prin mijloacele de comunicare de masă. Cea de a doua, reprezentată cel mai frecvent prin relația tată-fiu (*Ceasornicarul din Saint Paul*) sau relația tată-fiică (*În jur de miezul nopții*), atinge forme paroxistice în *Pasiunea Beatrice*, unde înfruntarea dintre seniorul François de Cortemare și fiica sa Beatrice este cutremurătoare prin violența ei.

De fiecare dată Tavernier se implică profund în universul filmelor sale. A le realiza este pentru el un vis. „Când filmez mă aflu mult în acest vis până când pierd contactul cu realitatea”. Pentru toate acestea publicul, critica și, mai ales, juriile festivalurilor l-au recompensat din plin. Din panoplia sa de premii nu lipsește nici premiul pentru regie al festivalului de la Cannes, primit în 1984 pentru *O du-minică la țară*.

**O nesfârșită
căutare
de sine**

Apariția, în a doua jumătate a anilor '70, în cinematograful britanic, a câtorva nume noi — Alan Parker, Ridley Scott, Adrian Lyne — este salutăată ca un semn al nașterii unei noi generații de cinești și al începutului unei noi epoci.

Cei trei regizori (cărora le-au urmat, după câțiva ani, Derek Jarman și Peter Greenaway) au, fără îndoială, câteva trăsături comune, care, însă nu sînt de natură să definească acel nou început mult așteptat: eclecticismul tematic, profesionalismul mijloacelor de expresie și experiența hollywoodiană.

După premiera filmului său *Sufletul ingerului* (1986), Alan Parker declara: „Cred că voi lucra în California. Producătorul David Puttnam mi-a propus să rămîn alături de el atîta vreme cît va fi la conducerea studiourilor Columbia și am chef să încerc. Începușem să mă satur de studiourile din Londra”.

Și s-a ținut de cuvînt. Următorul

său film, care a concurat în ediția 1988 a premiilor Oscar — **Mississippi Burning** — este o poveste despre Ku Klux Klan în anii '60, iar în viitorul apropiat îl tentează un remake după **Ingerul albastru** cu Madonna în rolul Lolei Lola. Și astfel ajungem la eclectismul despre care vorbeam.

Dar s-o luăm sistematic.

Alan Parker (născut la 14 februarie 1944, la Londra) a debutat în 1968 cu spoturi publicitare pentru televiziune. Dar ambițiile și posibilitățile sale erau mult mai mari: el știa să scrie (chiar și romane), știa să deseneze (făcându-și o oarecare reputație de caricaturist), avea unele resurse materiale, care, în 1970, i-au permis să fondeze Alan Parker Film Company. Această situație privilegiată a înlesnit trecerea regizorului spre stadiul următor al carierei sale: filmul de scurt metraj. Din cele patru pelicule realizate în 1973—74 se remarcă **Evacuții**, film distins cu mai multe premii naționale și internaționale.

Trecerea la lung metrajul de ficțiune se produce, în 1976, cu **Bugsy Malone**, o mică bijuterie plină de umor și inventivitate, în care Parker intenționează o pasișă la adresa celor trei genuri de largă popularitate ale cinematografului hollywoodian în anii '30: filmul cu gangsteri, musicalul, filmul cu vedete-copii. Pe o canava dramatică imprumută direct din filmele cu Edward G. Robinson, James Cagney sau Humphrey Bogart, evoluează (adică joacă, dansează și cântă) mici interpreți între 9 și 13 ani, fermecători prin talentul, dar și prin inocența cu care își imită măestrile.

Filmul următor, **Expresul de la miezul nopții** (1978), constituie o și mai mare surpriză. În primul rând prin schimbarea radicală de ton. Dacă **Bugsy Malone** este o glumă strălucitoare imaginată de Parker ca autor total, **Expresul** este o crîncenă dramă plină de violență și sadism, inspirată dintr-o poveste adevărată, trăită și ul-



Idealuri înfrinte (Istoria oficială de Luis Puenzo — Oscar pentru cel mai bun film străin 1985)

Alegoria și fragilitatea idealului

terior scrisă de Billy Hayes și transformată în scenariu de film de către Oliver Stone. (Același Oliver Stone care, opt ani mai târziu, va primi Oscarul pentru regia filmului **Plutonul**). Deci Parker face cu nonșalanță saltul de la comedie la dramă, de la ficțiunea declarată și imitată la realismul cel mai crud. Povestea detenției lui Billy Hayes în închisorile orientale pentru trafic de droguri este salută de critici cu superlative elogioase, este recompensată de Academia britanică de film cu două premii (regie și montaj) iar de cea de la Los Angeles cu cinci nominalizări și alte două premii (scenariu și muzică), și este receptată de public ca un avertisment la adresa traficantilor de droguri.

Următoarele filme confirmă o ipoteză ce începuse să se infiripe: și anume că Parker nu vrea să facă niciodată același lucru de două ori, că e permanent în căutarea a ceva nou. Astfel, regizorul semnează rînd pe rînd un film-puzzle despre viața studenților la Școala superioară de artă din Manhattan, pe care îi urmărește din momentul admiterii și pînă la absolvire (**Celebritate** — 1980); o dramă intimă și intimistă a unei căsnicii ce se destramă (**Împușcă luna** — 1982) și un film rock (**Pink Floyd — Zidul**, 1982), în care, pornind de la celebrul album cu același titlu, încearcă să vizualizeze muzica și totodată să creeze imaginea alienării, însingurării și nevrozei vedetei în jurul căreia celebritatea și capacitatea ei de a manipula publicul ridică un zid ce o desparte iremediabil de ceilalți.

Dacă **Bugsy Malone** a fermecat, **Expresul de la miezul nopții** a șocat, **Celebritate** a descrețit frunțile, **Împușcă luna** a trecut aproape neobservat, **Pink Floyd — Zidul** a stîrnit în special

entuziasmul amatorilor de rock, **Birdy** (1984) i-a asigurat lui Parker un loc fruntaș printre cei mai buni regizori ai anilor '80. „Cel mai neobișnuit film despre cel mai neobișnuit subiect” (pentru a cita o formulă publicitară) izbutește să găsească o traducere vizuală sublimă pentru un complicități roman psihologic scris de William Wharton. (Filmul primește la Cannes 1988 premiul special al juriului).

Birdy este un tînar, fost combatant în războiul din Vietnam, care se află internat într-un spital militar într-o stare de semicomă ce durează de aproape un an. Numele lui este mai degrabă o poreclă, pentru că **Birdy** și-a dorit dintotdeauna să zboare (în engleză bird înseamnă pasăre), uneori a și încercat, dar fără succes, iar acum zace în mijlocul salonului de spital ca o pasăre închisă în colivie. Doar prietenul lui, Al Columbato, mai crede că va izbui să-l scoată din le-targie.

Parker însuși nu știe cum să definească această splendidă alegorie despre libertate, vis și ideal, dar recunoaște că este „un film foarte special, care atinge sfere bizare și abstracte”, spre deosebire de următoarea sa operă — **Sufletul Ingerului** — mult mai ușor decodificabilă, fiind „un amestec de film polițist clasic cu legenda lui Faust, la fel de clasică”. Aventurile detectivului particular angajat de către un personaj misterios să elucideze un caz incilcit constituie doar pretextul polițist al unui discurs cinematografic care se vrea a fi mult mai profund și serios. Pentru că, de fapt, criminalul nu este altul decît eroul nostru, personajul misterios este însuși „diavolul”, iar filmul vorbește (ce e drept cam abscons) despre căutarea și descoperirea de sine.

Privind retrospectiv această carieră de cineast aflată în decenliu nouă în plină înflorire — după 12 ani și 8 filme —, urmărindu-i meandrele și hățișurile, succesele și neîmplinirile, petele de umbră și de lumină, am putea spune că, în cazul său, demonul cinematografic îl îndeamnă pe regizor la o nesfîrșită căutare de sine.

Grupaj realizat de Cristina CORCIOVESCU

Omul care voia să zboare
(**Birdy** de Alan Parker —
cu William Hurt
premiul de interpretare
la Cannes 1985)



Incursiune
în deceniul IX



Bruno Bozzetto

Fellini
și „lumea lui” —
văzuți de Bruno Bozzetto

Fellini la ora bilanțului

„Pînă nu de mult
eram cel mai tînăr.

Poți deveni deodată

cel mai bătrîn?”

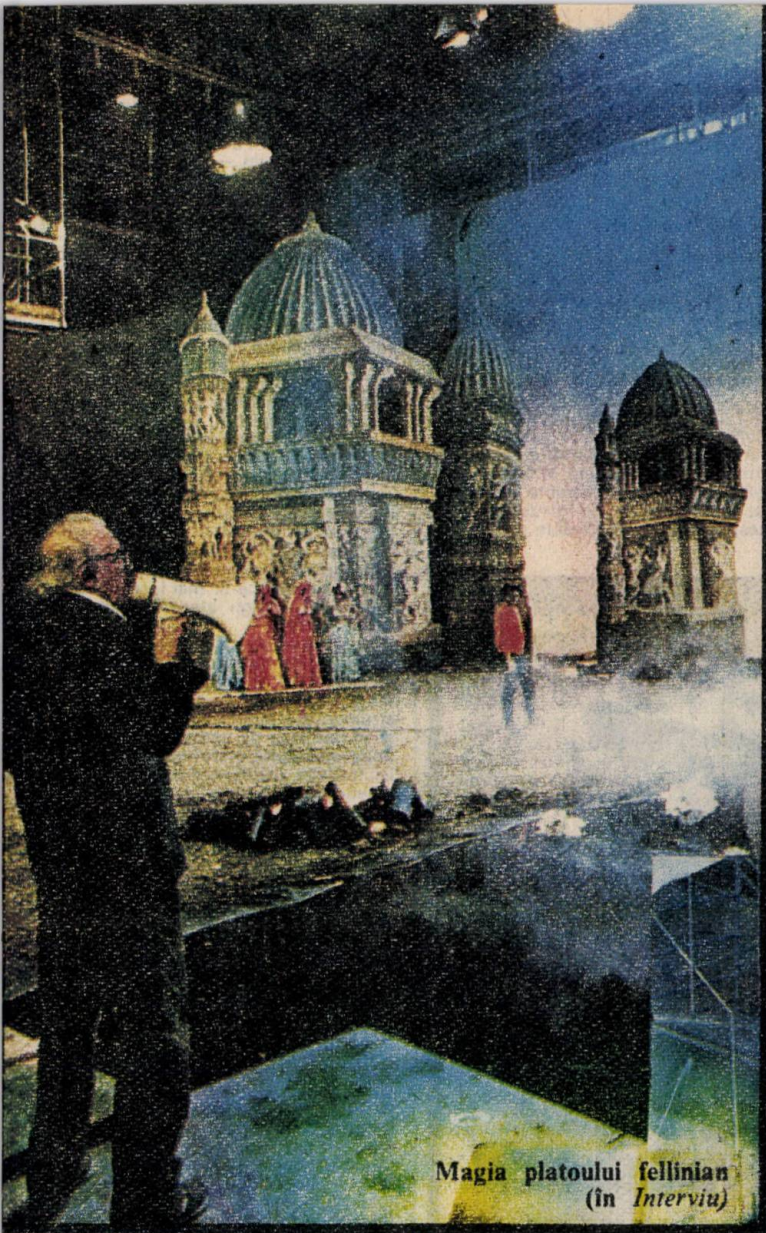
La 20 ianuarie 1990 Federico Fellini va împlini șaptezeci de ani. Vîrstă bilanțieră, nu-i așa? Însă — la urma urmei — ce-l acela un „bilanț”? Uneori, nu e mai mult decît o trecere în revistă a trecutului, o listă, un **curriculum vitae**, un simplu inventar de titluri; alteori, poate fi o recapitulare cu mai adînci implicații, o sistematizare, o reordonare a operei, implicînd decuparea unor etape sau a unor serii tipologice, adică o operație analitică de anvergură, pornită de la ansamblul creației și ajungînd pînă la teme, personaje, stil...

Față de aceste variante, îndrăznesc să văd în filmele mai noi ale lui Fellini o soluție aparte, prin care marele artist transformă propriul său bilanț într-un etaj nou al operei, într-o sinteză cu sens superior, înglobînd tot ce a fost în noua materie a unei filosofii personale de viață, la care l-a

adus ceea ce se numește de obicei „întelepciune a senectuții”. Ghilimele obligatorii în cazul lui Fellini, căci nu e ușor de asociat ideea de întelepciune, prin definiție calmă, chibzuită, cu temperamentul totdeauna exploziv al genialului bufon (cum i s-a spus de atîtea ori). La o primă „vedere”, filmele tîrzii nici nu fac notă aparte: ele ne întîmpină cu același univers agitat, colcăitor, zgomotos și pestriț, caricatural pe de o parte, dramatic pe de altă, burlesc și tragic deodată. Sînt filmele aceluiași copil teribil de altădată. Și totuși, atmosfera senectuții s-a infiltrat progresiv, introducînd în această lume de umbre colorate o tensiune extraordinară. Conviețuiesc acum într-una și aceeași ființă „doi” Fellini: unul simte ora tîrzie, premergătoare apusului, celălalt continuă să trăiască într-o perpetuă dimineață a jocului; cel dintîi e conștient că a sosit timpul meditației necruțătoare cu

sine, celălalt nu vrea să știe nimic, absorbit de fantasmе enorme ale inepuizabilei sale imaginații; primul simte tristetea sfîrșitului, pe cînd al doilea se agață mai departe de bucuria comедiei care nu se termină niciodată; unul vine dinspre amara filosofie a vieții, celălalt dinspre vesela ignoranță a ingenuității; întîiul dinspre realitate, al doilea dinspre vis; „înteleptul” și „copilul”... Li se potrivește binisor versurile aforistice blagiene: „Copilul ride:/ „Întelepciunea și iubirea mea e jocul!/[...]” Bătrînul tace:/ „Iubirea și jocul meu e-ntelepciunea!”.

Din conviețuirea „celor doi” iese — asadar — o tensiune creatoare specială. Fellini însuși a simțit că ceva important s-a schimbat, de vreme ce și exprima la începutul anilor '80 (într-o carte-interviu din 1983, semnată de Giovanni Grazzini și tradusă în serial în **România literară** de către



Magia platoului fellinian
(in Interviu)

Adriana Fianu — aici, în nr. 14/1989) o anumă nedumerire față de sensul virstelor. „Pina nu de mult, în toate grupurile, la toate reuniunile, la toate mesele, eram cel mai tânăr. Se poate ca, într-un interval de câteva ore, de o zi, hai să spunem de o săptămână, să devii, deodată, cel mai bătrîn?”. Cu alte cuvinte, pînă nu demult filmele lui Fellini n-aveau virstă, în spatele lor se afla mereu acel *enfant terrible*. Pentru ca, brusc, fără tranziție, fără să fi parcurs (psihologic vorbind, firește) etapele de cumințire ale maturizării, cineastul să se trezească bătrîn, apăsător — să zicem — de povara trecutului, de conștiința fugii ireparabile a timpului, ba chiar și de acel presentiment al... Și atunci... Atunci Fellini se întoarce pe platouri și face filme tot atît de bogate, de colorate și de trăznite ca și înainte, dar lasă să se și infiltreze în bogăția, culoarea și trázneala lor o pinză de sfîșietoare

melancolie. Filosofului i se face loc lîngă bufon (care — se știe asta cel puțin din timpurile victoriene — era și el nițel filosof, însă în alt fel) — și iese o genială sinteză cinematografică, prin care simți la rîndul tău că ți se spune ceva important, ceva esențial despre lume și viață. Ceva ce e musai să vezi și să ascuți, așa cum trebuie să te înfățișezi cînd se dezvăluie o taină mare. Păzeai: sosește Fellini la ora bilanțului....

Totul a început cînd repeta o orchestră

Tema bătrîneții, a decrepitudinii, a degingoladei și a morții nu e nouă la Fellini, însă ea se încarcă de toată această filosofie „trăită” abia în filmele deceniului nouă, în *E la nave va* (1982), în *Ginger e Fred* (1986) și în

Intervista (1987). Un început de schimbare se simțise deja în *Il Cassanova di Federico Fellini* (1976); pe care-l putem interpreta ca pe o freudiană dare de seamă asupra unei anumite derute existențiale, asupra senzației că „ceva se întîmplă”, „ceva se încheie”. Însă privirea înapoi, bilanțul și sinteza încep abia în pragul virstei de șaizeci de ani, cînd Fellini filmează *Prova d' orchestra* (1979) ca pe o concluzie a operei sale de pînă atunci. Ca pe o demonstrație, un rezumat, o machetă. Gest cu valoare de „artă poetică”: autorul schițează — într-un fel — modelul, imaginea-standard a filmelor sale, fixîndu-le într-o „rețetă” și indicîndu-le un sens global. Sigur că nu era prima dată cînd medita asupra propriei sale creații: o făcuse explicit în 8 1/2 ori în *Roma di Fellini*, avea s-o facă și în *Intervista* și, în genere, se poate vorbi în întreaga-i operă despre o dimensiune auto-reflexivă. Dar acum ne era înfățișat — ziceam — însuși „modelul”.

Prova d' orchestra (Repetiția orchestrelor) s-a ivit ca o machetă — aproape „didactic” construită — a *parabolei grotesce*. Parabola a existenței, a „cercului nostru strîmt”... Cam acesta ar fi tipul general al filmelor felliniene: indiferent ce subiect și-a ales, ce mediu, ce spațiu, artistul a avut forța de a transforma totul într-un *theatrum mundi*, într-o reflecție a lumii, teribilă, viermuitoare, genială, nebună și asurzitoare, sublimă și dezgustătoare, rimînd vivace cu agitația subconștientului născător de „monștri ai rațiunii”, tragică și comică, tragi-comică, într-un cuvînt: *grotescă*... De astădată, mesajul se concentra simbolic în repetiția unei orchestre, decupîndu-se cu o anumită claritate și simplitate (ceea ce nu însemna renunțare la carnația bogată și multiplu-semnificantă a detaliilor). „Simplitate” (fie și scrisă așa) — pentru că filmul e scurt (în jur de o oră) și se desfășoară într-unul și același spațiu (se iese din el doar de două ori și pentru puțin timp, în pauză, la bar, și în cabina dirijorului), de unde mai evidentă focalizare a semnificațiilor principale, cu pomenitul aspect demonstrativ. Dincolo — trebuie mereu adăugat — de luxurianta figurativă, nelipsită din creația lui Fellini, întotdeauna mișcată, agitată, aglomerată *et caetera*.

Spațiul cu pricina e o biserică veche, largă, vîruiată în alb, cu băncile de rugăciuni scoase (e catolică). Într-o parte au rămas cîteva strane, iar cam în locul unde ar fi fost să fie altarul se va instala dirijorul. Însă deodată, la început, nu se află acolo decît bătrînul îngrijitor, copist de partituri, care își rostește — mucalit o vreme, visător după aceea, ironic tot timpul — monologul: se bucură că iese peste un an la pensie (și face la acest punct un salt șmecheresc de clown), dar recunoaște că nu poate trăi „senza musica” și-și aminteste nostalgic vremurile de odinioară, cu ce orchestre, ce instrumentiști, ce dirijori... El, bătrînul îngrijitor, e de fapt imaginea vie a marii pasiuni pentru artă (și care e aceeași — nu-i așa?! — indiferent dacă iubești muzica ori pictura, ciroul ori... cinemaul!); pasiune nu în sensul „elevat”, subtil-patetic și cam sclifosit al „puristilor”, ci în felul pedestru, apropiat, fratern al ce-

lui care știe totul din culise, care a văzut nu doar minunea transfigurării poetice, ci și crăpăturile fine ale far-
dului, nu doar grandoarea actori-
cească, ci și tusea de dinaintea intră-
rii în scenă, nu doar lacrimile rampei,
ci și zimbetele de după tragerea corti-
nei (sau invers: întâi veselie, apoi tris-
tețea...). Pe el, pe bătrînul îngrijit,
aveau să-l urmeze personajele-cheie
din filmele următoare. Vom ajunge și
noi la ele, deîndată.

Pînă atunci, repetiția orchestrei!
După „prologul” apologiei înaintașilor
(un fel de variantă în cheie bufonă a
scenariului urmat și de Eminescu în
Epigonii!), scena se populează trep-
tat, sosesc muzicanții. Intră, se insta-
lează, își pregătesc instrumentele,
mănincă, ascultă radioul, iau medica-
mente — și, fără să bagi de seamă, te
trezești că nebunia a început: tineri și
bătrîni, buni și răi, grași ori slabi,
mulți dintre ei cu mutre „speciale”,

Parabola vieții prin ochii senectuții

„felliniene”, pe măsura gustului cari-
catural al maestrului, intră cu toții în
atmosferă, desfășurînd în fața noastră
fel și fel de temperamente și de stări
de spirit, fiecare cu gîndurile și cu
gesticulația lui, cu idealuri și deziluzii,

Momentul *La Strada* (Giulietta Masina și Anthony Quinn)



cu bucurii și amărăciuni, într-o verita-
bilă forțată de destine... can-viață!
Parabola crește firesc, fără excese
simbolice, căci Fellini știe să exploa-
teze la maximum — „la singe!” — de-
taliile concrete, varietatea suculentă
și ineputabilă a existenței. Vorbînd
direct către noi, muzicanții își pre-
zintă instrumentele cu drag și pa-
siune, de o manieră în același timp
impresionantă și hazoasă (ca în ve-
chiul stil chaplinian, bunăoară): așa
afîm că trombonul e glasul unui „so-
litaro” și că prima vioară e „il cer-
vello”, „il cuore dell’ orchestra sinfo-
nica”, ascultăm amintirile clarinetistu-
lui, care se mindrește că a cîntat
cîndva cu Toscanini și acela i-a spus
„Brava, giovanotto!”, unul dintre vio-
loniști zice că instrumentul lui e femi-
nin, altul că e tipic masculin, mai tir-
ziu vom afla și că oboiul aduce „ele-
vație interioară”, iar omul cu tuba îi
va spune „ea” instrumentului, mingi-
indu-i buza orificiului și mărturisînd-
ne că n-„o” poate lăsa „singură”...
Apoi apare și dirijorul (pe italianește
direttore, ceea ce ar mai însemna și...
regizor al întregii afaceri!), repetiția
poate începe!

Nu va fi — se-înțelege — o repetiție
oarecare, calmă și ordonată. În stilul
lui inegalabil și inimitabil, Fellini im-
pinge „nebulă” și mai departe: in-
strumentiștii cîntă cînd le vine rîndul
și în rest stau de vorbă, se ceartă, se
impacă, ascultă mai departe la radio,
își fac vînt (căldură mare!), încep să
lepede din haine, ba chiar unul își dă
jos și cămașal în pauză afîm și gin-
durile dirijorului, care ne vorbește
despre decăderea muzicii („cînd diri-
jez, uneori mă simt ca ridicol, ca un
mort, ca o fantomă”), dar și despre
roiul „sacru” al șefului de orchestră
(dirijorul e ca un „preot”, căruia in-
strumentiștii i „se confesează”). Mai
apoi, ceva începe să bruiască aparen-
țele realiste ale repetiției, se aud din
cînd în cînd bubuituri și biserica se
zdruncină, la un moment dat lumina
se stinge și instrumentiștii se „re-
voltă”, fac „revoluție”, umplu peretii
cu proteste (e drept că sînt cîțiva care
se sustrag: unul ascultă mai departe
un meci de fotbal la radio, iar pianista
intră cu un coleg „amurezat” sub pian,
îzbutind ca, între timp, să mai și ma-
nince un corn!). Zguduiturile se în-
țesc și orchestra va trece la un gro-
tesc ritual de fetišizare a metronomu-
lui (și chiar apare un metronom
urias), cu torte și fețe fanatice, atmo-
sfera simbolică se tensionează și deo-
dată peretele se crapă, se prăbușește
și în spărtură se vede bălăngănin-
du-se, ca un pendul (al lumii), un
glob mare, metalic, cenușiu, miste-
rios. E un aer de cataclism, e consternare,
e disperare, e praf, harpista e
ranită sub dărimături (sau a murit?)
— dar se aud două replici ale speran-
ței și supraviețuirii: „muzica ne va
salva” și „repetiția continuă”; pentru
că în final dirijorul, care tot repetă în-
demnul din urmă, și care mai presă-
rase și înainte printre vorbele sale
cite un „halt!” ori un „kaput!”, să o
dea direct pe nemțește, cu tonul răstît
și sinistru al dictatorului de altădată.
Imaginea e acum complet neagră. Se
aude doar vocea care-i zice înainte.
Și ne dăm seama că ni s-a înfățișat
„macheta” lumii nebune, nebune,
ne-bune, cu figuri de tot soiul, cu toate
ale vieții, cu manipulați și manipula-
tori, și pe deasupra cu un sens care
ne scapă, deși îl simțim aproape.

chiar avem uneori impresia că-l putem atinge, ca pe un glob mare, să zicem...

Și arca merge mai departe

Cu E la nave va și Ginger e Fred. Fellini dezvoltă spectaculos parabola dezlănțuită a vieții văzute prin ochii senectuții. În filmul dintii, imaginea lumii ca „arcă a lui Noe” sporește în luxurianță, după cum și registrul stilistic se diversifică extraordinar, într-o sinteză copleșitoare.

O întreagă „nebulă” ne întipăcă și pe „scena” (pe puntea) din E la nave va (Și vaporul merge mai departe). Ne aflăm pe un vas somptuos, cu cabine elegante, cu saloane, bar și restaurant de lux. Pasagerii sînt colegii, prietenii și admiratorii apropiați ai marii cîntărețe de operă Edmeea Tetua, tocmai dispărută. Conform dorinței ei, camarazii au pornit să-i ducă cenușa către o insulă anume. Nu există — însă — la Fellini situație tristă fără revers umoristic, nu există dramă fără parodia ei, nu există — cum ziceam — tragic curat, ci doar grotesc. Prin urmare, încă de la început, de la solemnă îmbarcare, lucrurile vor aluneca spre comic: scena e mută, cu inserturi, trasă în sepie, în maniera începuturilor cinematografului, cu — în plus — importantul filtru ironic al conștiinței că se filmează. Cîțiva știu despre ce e vorba și întorc capul după aparat, alții n-au mai văzut așa ceva și privesc uimiți la dracovenie, unii vor să iasă bine „în poză” și stau fie faloși, fie bățosi, cei doi cu perna de plus pe care stă urna cu cenușa cîntăreței sînt puși să repete drumul pentru ca operatorul să-i poată immortaliza — și tot așa, cu o vervă comică irezistibilă. Se trece apoi la color și pasagerii urcă la bord, cîntînd toți, ca la operă (într-o subțire parodie — cred — a model filmelor de gen)...

Personajul principal al filmului va fi oarecum în afara poveștii: e cronicarul Orlando, care umbliă printre ceilalți cu carnetul în mînă, încercînd să-i cunoască și să-i înțeleagă. Fellini păstrează aici cu bună știință ambiguitatea între statutul de cronicar monden și acela de martor al existenței, de cronicar în vechiul sens al înregistrării istoriei. Omul care privește și descrie lumea... Acest Orlando e — de altfel — un bărbat în jur de șaiszeci de ani (cînd s-a lansat filmul, Fellini avea șaiszeci și doi), plinut, încăruntit, cu un chip vesel, bonom și cam ingenuu, drept pentru care își permite să zică lucrurilor pe nume, fără teamă de ridicol, fără pudori „intelectuale”. Într-un insert de la început îl citim gîndurile despre rostul meseriei sale: „Mi se spune: tu ești cronicarul! Poveștile tot ce se întîmplă! Dar cine știe tot ce se întîmplă!”, apoi se întrebă candid, vorbind către noi, întors spre camera de filmat: „Încotro se îndreaptă toți oamenii aceștia?”, iar mai departe formulează, jumătate serios, jumătate în glumă, tristul adevăr al repetitivității vieților noastre și al poveștilor despre ele (adică... a artei înseși). „S-a mai spus? Dar toate lucrurile au mai fost făcute și spusel!” De la un punct încolo, către final, cronicarul va începe să ne relateze faptele la timpul trecut, timpul narativ, semn că ceea ce am văzut sub

ochii noștri a devenit deja, cu adevărat, poveste, *histoire*... Pe vapor sînt și doi operatori care filmează, într-un salon se vor proiecta niște imagini chiar în stilul epocii, în alb-negru, cu Edmeea Tetua, marea dispărută — peste toate acestea adăugîndu-se o perspectivă „auctorială”, care introduce tăieturi, prim-planuri, scene din intimitatea cabinelor, detalii și planuri de ansamblu, inclusiv priviri de departe către vas (care se numește *Gloria N.*). Rezultă un efect global de multiplicitate a atitudinii față de cele povestite, „descrise” parcă din toate unghiurile și în toate felurile, ca-ntr-o cuprinzătoare „comedie umană”.

Chiar așa! Căci cite nu se întîmplă acolo, pe vapor: certuri și împăcări, amoruri și adultere, invidii și gesturi de camaraderie, gingășii, cruzimi sufletești, intrigi și politică, pînă la vestea că a izbucnit războiul (sîntem în 1914), după care apar și conflictele armate! La bord sînt strînse națiile toate, pasagerii venind din cele patru zări: italieni, austrieci, americani, un polonez, un ungur, un rus, turci, arabi, plus o „invazie” de sîrbi care se refugiază pe punte. În atari condiții, interviul pe care cronicarul l-i ia altei sale Marele Duce von Herzog (foarte tînar, foarte prost și foarte gras) nici nu depășește stadiul de discuție absurdă, de precizare a cuvintelor, într-o stupidă încăleală lingvistică (se rostesc vocabule pre limbile italiană, germană, poloneză, maghiară...). Ba chiar e vorba despre o arcă a lui Noe la propriu: pe geamul mare al restaurantului intră un porumbel, paznicul ține ascuns în cală un rinocer (care se simte rău, căci ar fi „îndrăgostit” — iar marinarii îl mai spun „dragon”!), se vorbește despre un soarece, bucătăria e plină de pești și găini...

Acesta fiind cadrul și aceste lumea, Fellini însenează tot soiul de comicării, cu cîteva episoade absolut savuroase, de un incontestabil geniu buf: de pildă, acela al competiției cîntăreților în vizită la sala cazanelor, într-un balcon, rugați de jos, de către fochiști, să cînte ceva și ambicioși care prinde o notă și mai înaltă decît ceilalți, cu extrem de subtile sugestii privind complexele și orgoliile de artist; sau scena „experimentului” prin care baritonul Ilya adoarme o gîină sub „hipnoza” vocii sale, în mijlocul vastei și aglomerate bucătărie (care e ea însăși o lume, o „arcă”); și încă altele, cu multe aluzii — și „înalte”, „filozofice”, și parodice, îmbinate de o crîncenă ironie — la agitația vieții și la problematica artei și a artistului. În sfîrșit, după ce un cuirasat austro-ungar (sau sub ce pavilion va fi navigat) trage cu tunurile în plin și în peretele călei se cascade o spărtură cam ca în *Repetiții orchestrale*, Fellini deconspiră pînă la capăt convenția: în timp ce nava se scufundă, camera se trage înapoi și vedem toată mașinăria studioului de filmare, mecanismul care „leagă” puntea pe dedesubt, reflectoarele, cablurile, operatorii, echipa toată. Undeva, departe pe mare, rămîn într-o barcă doar cronicarul cel cîrunt, bonom, ingenuu și... rinocerul! Ultimă farsă a comedianului, dacă nu va fi trebuind cumva să facem aici vreo legătură mai profundă cu detaiul sentimentalului care-l făcea pe „dragon” trist și tăcut...



Interviuri, amintiri
Ginger și Fred
cu Masina
și alter-ego-ul
Mastrolanni

Intre televiziune și Cinecittà

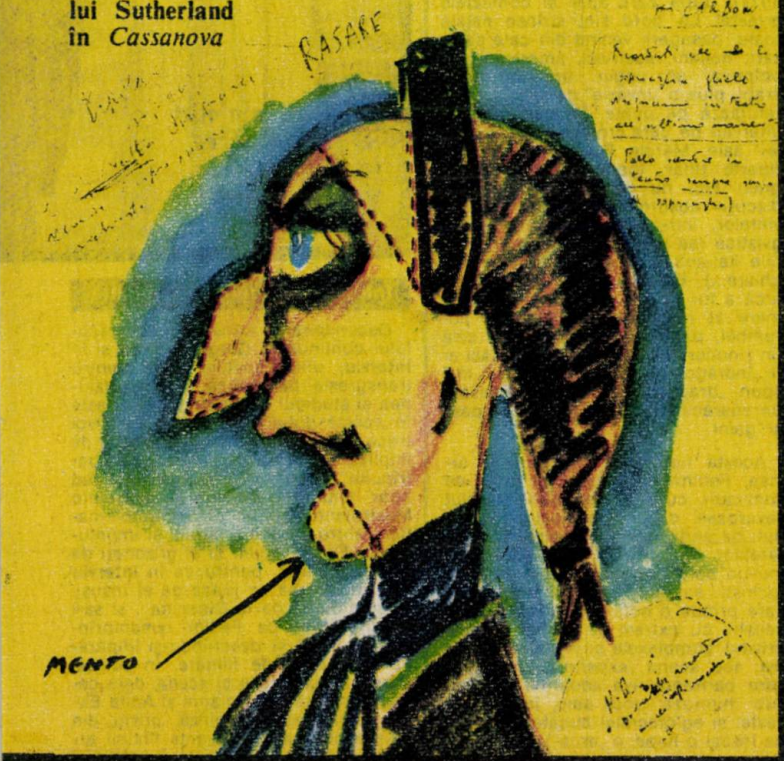
Deconspirarea convenției spectacolului continuă în *Ginger și Fred* și în *Interviu*, unde spațiile alese pentru transgresia parabolică sînt televiziunea și studioul cinematografic. Crește în aceste două filme (peste care voi trece în mai mare viteză) și gradul de implicare propriu-zis biografică a „bătrînului” regizor: în *Ginger și Fred* apar Giulietta Masina și Marcello Mastroianni, actorii cîndva emblematici pentru creația tînarului și impetuosului Fellini, acum și ei grizonai de trecerea anilor, pentru ca în *Interviu* Mastroianni să se joace pe el însuși, în studiourile de la Cinecittà, și să-l vedem chiar pe Fellini rememorîndu-și cariera și descriîndu-și împărțita platourilor de filmare. În același sens, revelatoare și se scena, deja celebră, în care Mastroianni și Anita Ekberg urmăresc pe pînă, priviți din umbră de Fellini, secvența fîntinii arzene din *La dolce vita*, jucată împreună în tinerețe (în 1960). Mereu gata de bufonerii, mereu atent la „lumea nebună, nebună, nebună”, marele creator e acum furat de obsesia privirii înapoi, de nedumerirea în fața chipului pe care l-î reflectă oglinda („Se poate să devii deodată cel mai bătrîn?”).

Cuplul din celălalt film nu e al celebrilor actori-dansatori americani, ci al unor comedianti de mîna a doua, care-și câștigaseră plinea imitîndu-i pe aceia la vremea lor. Niște simple copii, niște „sosii”, scufundați apoi în anonimul mediocrității și al bătrîneții. Însă, pe neașteptate, li se mai oferă o șansă: să reapară într-un show televizat, să-și mai danseze o dată numărul, să contribuie la reconstituirea de atmosferă pe care o încearcă realizatorii emisiunii. Prilej de teribilă dezlănțuire felliniană: peste

tot — în cabine, pe coridoare, în bufetul-restaurant, pe platourile de transmisie, în hotel, în orașul întreg — domnește o dezordine colosală, o colcăială carnavalescă și demonică, infernală (de altfel, critica italiană a sesizat la începutul filmului o trimitere la *Infernul* lui Dante), cu figuri grotești, halucinante, perindându-se dinaintea noastră în ritm accelerat, agresiv, istovitor. Iar fundalul e de veritabilă „apocalipsă” sonoră: pretutinderi se aude un zgomot continuu, un vuiet de sirene, difuzoare, voci certărețe sau țipătoare, un uruit-șuierat-tiuit care pare să nu se mai termine — și care se va suspenda brusc atunci când cei doi vor rămâne singuri sub

etajul „optzecist” — și bilanțier — al operei marelui regizor. Conviețuirea „celor doi” Fellini a oferit filmelor sale din acest deceniu premisele unei — cum am arătat pînă aici — extraordinare priviri „sumative”, pe mai multe planuri. Ni se dezvăluie — întâi — o „recapitulare” propriu-zisă a creației, înfăptuită prin diversele procedee de autocitare și autoanaliză (inclusiv autoironică și parodică). Avem apoi — într-un plan mai general-cinematografic — o sinteză a istoriei filmului, într-o reluare simbolică a evoluției de la epoca mută și pînă astăzi. Ar mai fi — în al treilea rînd — o fuziune a vieții cu ficțiunea, un amestec inextricabil de fantazare și autobiografism prin

Document fellinian: metamorfizarea lui Sutherland în Cassanova



lumina reflectoarelor. Fără să mai intru în detaliile poveștilor, voi mai adăuga doar că, aici ca și în *Interviu*, agitația funambulescă și nonșalanța a lumii rămîne nu mai mult decît un „ecran” (e drept că lat cît o „panoramă a deșertăciunilor”) pe care se proiectează temele mari, grave, tragice ale autorului: „adevărul” și „minciuna” vieții și a creației, dragostea generică și aceea tirzie, devenită afecțiune melancolică și tristă, rădăcinile freudiene ale personalității, fuga ireparabilă a timpului și acel prezentiment al...

Încă două vorbe despre sensul global al sintezei care am spus că este

care confesiunea auctorială pare să impregneze spațiul creației și — prin extrapolare — întreg spațiul existenței umane, fixate într-un tablou fellinian de anvergura unei imagini universale a lumii sfîrșitului de secol XX. Pînă la urmă, prin toate aceste date, îl descoperim pe artist împărțind deasupra unei opere nebunesc-postmoderne, ca un fel de Prospero atotputernic: trist, îmbătrînit, însingurat în miezul agitației fantasmatică de care s-a înconjurat, cu un ochi melancolic și umed; dar cu celălalt continuînd să clipească vioi, cu draconică șmecherie, plănuiind altele și altele șotii. Căci carnavaul merge — încă — mai departe...

Ion Bogdan LEFTER

post scriptum

Interviu despre Interviu

Spectatorii și presa de pe toate meridianele au făcut din *Intervista* lui Fellini un eveniment al artei a șaptea. El coincidea cu 40 de ani de cinema al maestrului italian, dar și cu un moment al filmului, în țara lui și în lume, o răscruce. Nimeni altul ca Fellini nu a exprimat mai patetic și mai stăruitor criza relației dintre cinema și televiziune, dincolo de spectacolul „concordiei” lor.

Semnificațiile *Intervistului* au fost identificate și explicate de sumedenie de comentatori. S-a spus de exemplu că ar fi un film al dublărilor, al receptării la mai multe nivele, că ar fi străbătut de dublu-sensuri și analogii. S-a afirmat că nu ar fi nici documentar, nici film-amintire, nici roman în imagini.

Dar ce este *Interviu*? Poate un film narat pe un ton de confidență detașată, un film aproape șoptit, pentru un public complice pe care maestrul îl invită într-un fel de salon-subiectiv să asiste la o frescă tipic felliniană.

Cît timp a filmat, Fellini nici nu a vrut să audă de vreun ziarist pe platou, indignat de o asemenea eventualitate. Indignare exprimată, bineînțeles, unui gazetar:

„Cum să acorzi un *interviu* despre un film care se intitulează *Interviu*? — relatează Marcelle Padovani de la „Nouvel Observateur”. Și ce să spun? Că mă auto-intervievez? Asta-i curat terorism.”

Asa a început, de fapt, Fellini discuția cu gazetara franceză, el care e mereu în dezacord cu ceva și apoi acceptă. „Nu poți fi sincer dacă vrei să-ți faci reclama. Și nu poți să rămi credincios operei tale dacă începi să bați toba.”

Cel de-al doilea grad de enervare se stinge și el încet, urmat de o tăcere pregătitoare după care maestrul intră în subiect. „Filmul meu este o plimbare, un vagabondaj. O divagație, un bilcografic, o zîmăleală, urmărită îndepărate de camera de luat vederi.”

Îl cuprind remușcările și își re-prosează. „Ce lipsă de reținere! Cîte pretenții! Mă simt ca unu care încăleacă pe cal și ordona trupe: înainte! Cu toți la castel! Dar nu există nici un castel!”

Vine vremea prînzului pe pla-

toul de la Cinecittà și Federico Fellini își are tabieturile lui culinare. Se duce la masă cu toată echipa, dar signora Adriana, bucatăreasa preferată, îi aduce supă preferată pe care maestrul o soarbe ca un soldat din linia întâi a frontului. Și așa, starea de spirit cunoaște o altă schimbare. De astădată se recurge la tonul confesiv: „Totuși, cu puțin orgoliu pe măsura meseriei pe care o fac, as putea spune că e o experiență unică filmul *Intervista*, o experiență cu neputința de reprodus. Probabil că este o consecință a modului meu de a face cinema, ca și a unor întâlniri pe care le consider providențiale — mă gîndesc la cei 150 de oameni care lucrează cu mine, unii dintre ei de ani de zile, care mă urmează și au încredere în mine, în mine cel care n-a avut niciodată o idee și nici un program și căruia în fiecare dimineață i se întîmplă să vină la studioul doar cu câteva gînduri răzlețite pe o bucată de hîrtie...”

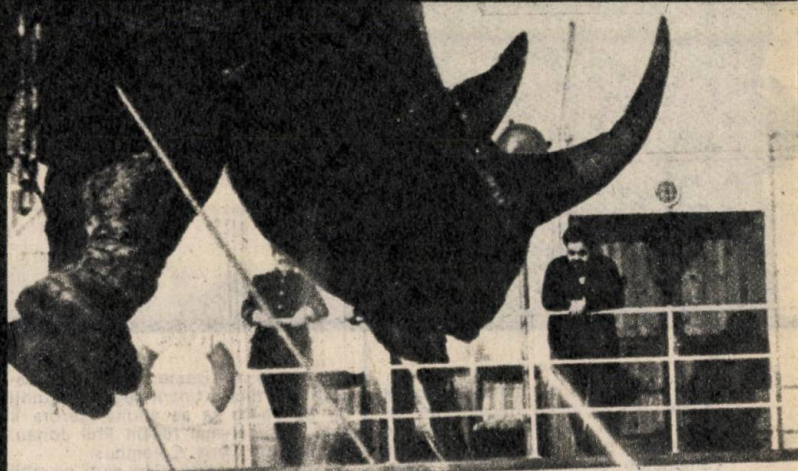
Nu mai așteaptă să i se pună vreo întrebare de către interlocutor. Ai zice că și le pune singur, în gînd, și își răspunde cu voce tare: „Sînt un leneș, o fire pasivă, gata oricînd la compromisuri.”

Asta o spune ca să se justifice probabil că n-are răbdare să elaboreze un scenariu sau să-și aștearnă pe hîrtie povestea pe care vrea să o filmeze. (Dar a avut răbdare să scrie un roman pe o idee de film, „Roma”). Nu, — asta e sigur, — succesul nu-l îmbată și din discuțiile reiese, ceea ce este chiar surprinzător, că Fellini de puține ori în viață a știut ce este aceea fericirea. Și filosofează cu voce tare: „În definitiv ce e lumea asta? Aș zice că e ca Cinecittà. Tot un fel de oraș, cu străzi, bulevarde, drumuri care se pierd undeva, o junglă care este un maldan plin de resturi de filme, vechituri, buroi, o piscină veche, un loc unde iarna e frig și vara cald. Ideea mi-a venit într-o vară cînd mă aflam la Cinecittà și toată lumea era plecată în vacanță. M-am întrebant: ce-aș face eu dacă m-aș trezi blocat aici? Mi-au trecut prin cap atunci multe lucruri și cum sînt un artizan, am vrut să le fac cu propriile mele mîini. E firesc pentru unul ca mine care știe ce să facă cu o bucată de scîndură, cu niște cuie, cu rochii, cu machiaje, cu lumini, unul ca mine care n-are nimic de spus dar se pricepe cum să spună”.

Tăcere, o tăcere care pare definitivă. Nu este supărat dar o tristețe i se imprimă pe figură. Vroia să facă un film în care să vorbească despre cum și cît iubeste el cinema-ul, cinema-ul pe care îl adoră și care nu mai știe cum să se bată ca să reziste atacurilor televiziunii. Își trage pălăria pe ochi, își strînge fularul cel roșu în jurul gîtului și cade pe gînduri, după ce își luase, de fapt, un auto-interviu.



„Deșertul”
de la Cinecittà
și magul lui: F.F.



Dive și rinoceri
de mucava
în *E la nave va*



regizorii deceniului

Meseria mea e visul

La Hollywood multe s-au schimbat în decursul a nouă decenii de cinema. Totuși o concluzie — și se spune — sumează dincolo de conjuncturi și mode întreaga experiență a cetății filmului: „Înainte de premieră nimeni, absolut nimeni, nu poate ști dacă un film va da o lovitură sau va fi un eșec!”

Singurul regizor care, în ultimul deceniu, pare să dețină totuși acest secret, afirmă unii, este Steven Spielberg. El însă tăgăduiește și spune că reacția publicului față de un film este, și pentru el, absolut imprezvizibilă. Fără a ține să lămurim controversa, deci fără a da explicații, trebuie să consemnăm însă că Spielberg este cel mai rentabil regizor din toată istoria cinematografului. Box-office-ul este elocvent. Din 1982, anul premierei, *Extraterestrul (E.T.)* se află pe locul unu, în topul comercial dintotdeauna. Urmat fiind îndeaproape de alte cinci filme ale regizorului: *Făclii*, (locul V), *Pe urmele Corăbiei pierdute* (locul VII), *Indiana Jones și Templul blestemat* (locul VIII), *Întilniri de gradul trei* (locul XIV), *Gremilins (Duhurile)* (locul XVI). Continuând număratoarea, găsim în lista celor mai rentabile 50 de filme altele produse de Spielberg: *Undeva, cîndva*, regia Robert Zemeckis — locul întâi în box-office-ul anului de premieră (1985), *Poltergeist* — regia Tobe Hopper; *Goo-*

nies, regia Joe Dante. Am numit totodată trei dintre tinerii regizori ajutați de Spielberg să se afirme, cărora li s-au adăugat mai recent Phil Jonau, scenaristul Chris Columbus.

„De fiecare dată cînd ajută pe alții

„Am petrecut
cea mai mare
parte
din viață
în întunericul
sălii de cinema”

să debuteze îți re trăiești propriul început. Cred că nimeni nu poate nega că resimte o oarecare vanitate cînd ajută un tînar să-și atingă țelul. Este vanitatea de a-ți proiecta propria experiență asupra personalității și carierei altcuiva, și de a simți, din nou, ce înseamnă să îndrăznești pentru prima dată”, declara Spielberg, în 1986.

Este greu de precizat, acum, cînd Spielberg a împlinit 42 de ani cum a îndrăznit el prima dată. Fiul unui inginer, expert în electronică, el primește permisiunea să ia în stăpînire aparatul de filmat al familiei, la 12 ani. De atunci, nu l-a mai lăsat din mînă. Face primul său „film”, reținînd pe pelicula unei Super 8, momentul ciocnirii vagoanelor trenului său electric. „M-am așezat pe burtă, mi-am lipit ochiul cu aparatul de șine și am înregistrat accidentul”. Filmează apoi scene de război, folosind jeep-ul familiei și la 12 — 13 ani primește un premiu pentru un film de trei minute „povestind” atacul unei diligente de jucărie. De altfel, toate trenurile, camioanele, avioanele și chiar cărțile copilăriei au devenit, rînd pe rînd, rețuza cinematografică a cineastului adolescent. La 16 ani realizează, lîmînd un desen care imaginea captarea unor semnale luminoase din spații extraterestre, primul său „science-fiction”. Iată de ce nu trebuie să ne mire că la prima sa vizită de turist la studiourile „Universal” (familia se mutase între timp de la Cincinnati, la Phoenix, apoi la Los Angeles), după ce absolvise liceul, se pierde de grup și se fofilează pe un platou spre a vedea cum se filmează de-adevăratelea. Fascinat, a doua zi de dimineață, se îmbracă într-un costum prezentabil și cu servieta diplomat a tatălui său într-o mînă se prezintă la ora opt la

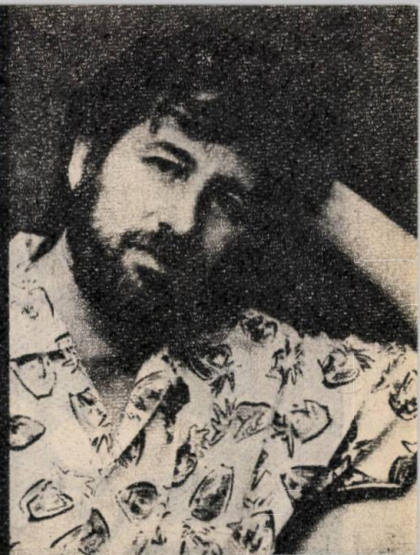
poarta studioului, intrând în „curtea miracolelor” odată cu salariată. Repetă trucul — invenția se va dovedi doar punctul său forte — și, după câteva zile, portarul care-i reținuse figura îi dă drumul, crezând că este un nou angajat. Timp de trei luni, Spielberg urmărește, astfel, cum lucrează profesioniștii, petrecind cum singur spune, azi, două zile din săptămână la colegiu și trei (clandestin) la studioul „Universal”. De atunci și alți tineri au folosit aceeași metodă, dar nu cu același rezultat. În cele din urmă se face remarcat de un producător-delegat care îl ia sub protecția sa. Și-i dă să facă filme de câteva minute pentru departamentul de televiziune al studioului. Tînărul adună niște bani, scrie un scenariu despre doi turiști de ocazie, călătorind de-a lungul țării cu autostopul și, în zece zile, realizează un scurt metraj de 24 minute: **Ambin**. Îl arată conducătorilor studiourilor și aceștia îi oferă, pe loc, un contract de șapte ani ca regizor la departamentul tv. (**Ambin** a fost premiat la câteva festivaluri internaționale de scurt metraj.) În amintirea acestui prim film și succes, Spielberg își va intitula, peste ani, propria sa companie de producție **Ambin Entertainment**, pentru care închiriază partea din spate a incintei

studiourilor Universal. Dubla sa alegere poate părea întâmplătoare, dar ea definește o trăsătură importantă a omului și a filmelor sale viitoare: sentimentalitatea.

A spune „te iubesc” fără cuvinte

Buster Keaton spunea: „Cinematograful îți dă posibilitatea să spui **te iubesc** fără cuvinte.” În acest sens, Spielberg pare să fie cel mai apropiat discipol al său. Prin dragoste, personajele sale transgresează bariere de rasă, de naționalitate și micșorează chiar distanțele dintre galaxii. Nu atât iubirile dintre un bărbat și o femeie îl preocupă pe regizor cît sentimentele care cimentează marile prietenii.

Aș aminti mai întîi prietenia dintr-un film care se abate de la stilul Spielberg: **Culoarea purpurie**, ecranizarea unui roman epistolar de Alice Walker, descriind 40 de ani din viața unui cuplu de culoare. Conflictete rasiale apar doar într-un singur (și atroce) episod, cînd „stăpînii albi” își fac simțită prezența iar consecințele se prelungesc peste ani... Dar ceea ce îl interesează pe romancieră și regizor nu sînt atît problemele rasiale, cît



Cel mai rentabil regizor din toată istoria cinematografului: Steven Spielberg

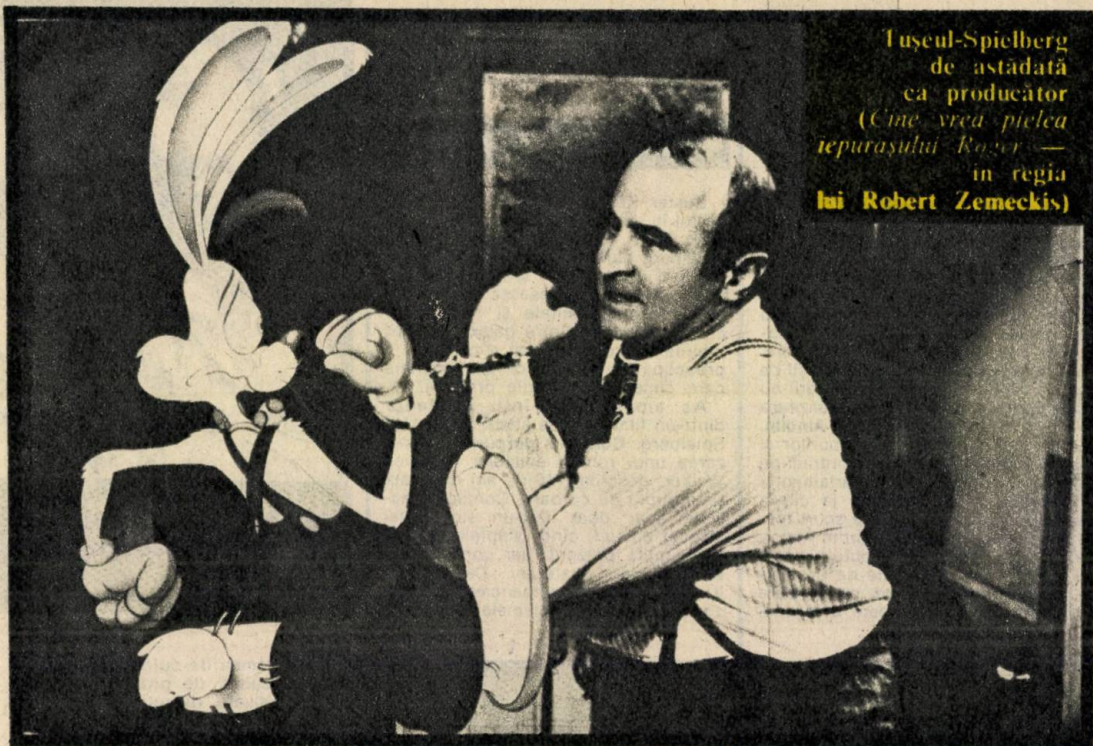
Amy Irving, neuitată din *Competiția*, în regia lui Joel Oliansky



condiția femeii de culoare asuprită în propriul cămin de propriul soț. Singura ei salvare, desigur tot o salvare sentimentală care îi dă forța să îndure umilința și, în cele din urmă, să o în-lăture, i-o dă tot prietenia. Aici prietenia între două surori: Cellie și Nettie brutal despărțite de soțul celei dintîi, un bărbat primitiv și rău, pentru care soția este un alt animal de povară. Aproximarea sufletească dintre cele două femei nu poate fi frîntă însă de unelirile sale și ele se vor regăsi în final. Același soț încearcă să rupă și simpatia dintre soția sa și o cîntăreață (aceasta „liberată” de orice prejudecăți cu mult înainte ca suratele ei să fi cîștigat bătăliile egalității) devenită implicit un imbold în emanciparea soției sale. Ceea ce se și întîmplă. „Cînd am citit cartea, ochii mi se umpleau mereu de lacrimi și am simțit că pot înțelege povestea lor chiar dacă nu eram negru”. Și Spielberg a dovedit că poate reda emoțiile, resort secret al hotărîrilor personajelor sale, acum de culoare. Dar ceea ce primează în filmele sale este prietenia dintre copii.

Așa este cea dintre un băiat și neajutoratul, micul extraterestru răscut pe pămînt. Acolo unde acesta este din prima clipă întîmpinat și hăituit de oameni înarmați cu pistoale și lanterne ale căror dire luminoase sugerează evident reflectoarele-paznic de noapte din lagărele naziste: secvența de debut din **E.T.** Prietenia dintre copii și extraterestri era anunțată încă din cel dintîi film al explorărilor galactice, acel tandru **Întîlniri de gradul III**.

În **Imperiul soarelui** regizorul plasmuește o altă splendidă prietenie, tot la vîrsta copilăriei, de astădată amîndoi pămînteni: fiul unui diplomat britanic și un japonez. Sentimentele lor fraterne depășesc hotarele de rasă, naționalitate și ignoră chiar războiul (cel de-al doilea mondial) ce îi



**Tușul-Spielberg
de astădată
ca producător
(Cine vrea pielea
iepurășului Roger —
în regia
lui Robert Zemeckis)**

asezase, de la vîrsta purității, în tabere vrăjmașe. Prietenia lor ia naștere, ca oricare alta, dintr-o comunitate de gînd, simțire, de pasiune chiar. Băieții sînt amîndoi la fel de îndrăgostiți de avioane și de volutele temerarilor piloți, fără să deosebească aliații de inamici. Secvența finală, de o profundă umanitate, opune prin două simple replici, dușmăniei, înțelegerea, sugerînd că viitorul planetei ar fi altul dacă oamenii ar fi prieteni. Adevărul istoric trebuia înșă respectat. Primele bombe atomice au fost aruncate. Japonia a capitulat. Războiul s-a sfîrșit. În primele ore de pace luptele locale continuă încă. Pe frontul din Extremul Orient un soldat american trage și ucide pe micul japonez. Prietenul său englez, izbucneste în lacrimi și-i strigă acuzator: „De ce l-ai omorît?”/ „Era un jap!” vine răspunsul (prescurtare dată japonezilor de către americani). „Nu, protestează băiatul, era prietenul meu!”

Cu aceste trei exemple am numit și principalul erou al filmelor sale: copilul. El este depozitarul inocenței, al purității, al bunei înțelegeri, fără de care pămîntul oamenilor s-ar pierde. El este deținătorul intuiției supreme care îl face să disocieze binele de rău, și atunci cînd îi apar sub alte măști. Doar copilul poate crea universuri pașnice și aduce speranța. În această viziune asupra copilăriei jucăușul Spielberg întâlnește gravitatea lui Faulkner pentru care copilul deține aceleași calități.

Sentimental și aventurier

Sentimentalismul cu care a cucerit inima spectatorilor nu este decît rar

de sorginte melodramatică (ca în **Sugarland Express**). Emoțiile sale infloresc de obicei pe tărîmul aventurii. Personajele sale sînt împătimiti într-ale riscului și depășirii obstacolelor de tot felul. Mereu angajați pe urmele necunoscutului, ei sînt exploratori neobosiți în spațiu sau în timp. Aventura este trăită în spații interga-

**Cînd ajuți
pe alții
să debuteze,
îți re trăiești
propriul început**

lactice sau pe Terra. În versiuni contemporane (**Duel pe autostradă**) sau retro (**Pe urmele corăbiei pierdute** și ale „templor blestemate”); în plin mister, atemporal (**Zona amurgului**, **Gremlins**) sau în Toontown — orașul personajelor animate — unde prietenia, de astădată între făpturi de carton și oameni adevărați, își probează din nou rezistența, acum, pe parcursul unei intrigi polițiste, o spirituală șarjă animalier-parodică la romanele vestitului Dashiell Hammett. Este vorba desigur de **Cine vrea pielea iepurășului Roger?**, produs de Spiel-

berg. Plăcerea este mereu de a plonja în necunoscut și de a ieși învingător într-o situație cît se poate de concretă. Happy end-ul rămîne doar legea de fier a box-office-ului.

Ambele teme — prietenia și aventura — enunțate în embrion încă din acel prim **Amblin** sînt regăsite în toate filmele sale. Iar cînd imaginația proprie are nevoie de întărituri, în buna școală a noilor cineaști de peste ocean, Spielberg se folosește de citate cinematografice. Pe urmele corăbiilor și templor, Spielberg reconstituie un adevărat compendiu de secvențe celebre din istoria filmului american de la Keaton-Chaplin-Welles, pînă la seriile de categorie B din matineele de sîmbătă, reluate acum în compania unui arheolog (rolul a lansat ca vedetă pe Harrison Ford) pornit pe urma unei comori în Egiptul antic.

„Am petrecut cea mai mare parte din viață în întunericul sălilor de cinema”, declară Spielberg, indicînd totodată cum a învățat el, asemeni francuzului Truffaut, să facă film.

Dintre regizorii britanici a căror influență o apreciază ca hotărîtoare în ceea ce-l privește, el numește pe Michael Powell, David Lean și Alfred Hitchcock. Suspensul hitchcockian i-a servit drept lecție încă de la primul său lung metraj, **Duel pe autostradă**, realizat mai întîi pe 16 mm pentru televiziune și apoi, în urma succesului, tras pe 35 mm. În urmărirea dintre acel camion al cărui conducător rămîne necunoscut și turismul urmărit, incertitudinea e savant prelungită pînă ce semnificația cursei își amplifică sensurile, ajungînd o metaforă a pericolelor ce pîndesc insul în societatea modernă. Cu acest prim film re-



Până să ajungă o super-vedetă și-a întreținut familia lucrând ca tâmplar:
Harrison Ford

gizorul se recomandă ca un urmaș al maestrului suspensului și el nu va uita niciodată lecția sa.

Dar Spielberg, ale cărui filme sînt atît de prize de tineri, ei l-au adus și menținut în fruntea box-office-ului (se știe că, pretutindeni în lume, ei constituie 80% din publicul de cinema), nu se putea rezuma doar la lecția antemergătorilor. Liantul cel mai puternic cu generația juke-box-urilor și a electronicii, aceea care preferă să privească imaginile, decît să citească o carte, liantul deci îl constituie efectele speciale, vizuale, sonore și scenografice. Efectul special este de altfel o dimensiune cheie a cinematografului de peste ocean din ultimul deceniu, fiind exploatat de mulți cinești în sine și pentru sine, dar Spielberg îl pune în slujba eternelor simțăminte omenesti.

Adorat de public
ignorat de breaslă

În ciuda colosalelor beneficii pe care Spielberg le-a adus Cetății filmului, salvînd-o, în repetate rînduri, de la faliment, (ultimul său film **Indiana Jones III** a bătut în primele două săptămîni recordul încasarilor din toată istoria artei a 7-a) filmele sale desi s-au numărat de mai multe ori printre candidații la cele mai importante premii Oscar, nu le-au obținut niciodată. **Întîlniri de gradul trei** (1977) și **Extra-terestru** (1982) au candidat printre

altele, pentru Oscarul celui mai bun film și cea mai bună regie, dar autorul lor a trebuit să se mulțumească numai cu un Oscar pentru imagine (**Întîlniri...**) și pentru muzică, efecte speciale și coloană sonoră (**E.T.**). **Culoarea purpurie**, candidată la 11 categorii din cele 23 ale Oscarului (inclusiv pentru cel mai bun film și cea mai bună regie) a rămas complet în afara palmaresului 1985. Așa ceva nu s-a mai întîmplat la Hollywood. În anul următor, Academia de arte și științe a filmului american, dorind parcă să îndrepte omisiunea, acordă lui Spielberg nu celebra statueta, ci premiul onorific Irving Thalberg pentru întreaga sa activitate, distincție oferită de obicei cineaștilor ajunși către sfîrșitul carierei. Or, regizorul abia împlinea 40 de ani. El a continuat să rămînă în afara palmaresului Oscarului, deși cu fiecare nou film regizat sau produs de el continua să se plaseze în fruntea box-office-ului. (Așa cum s-a întîmplat și cu **Cine vrea pielea leoparului Roger?** în regia lui Robert

Zemeckis, răcompensat, în 1988, cu Oscarul pentru montaj, efecte speciale și optice). Colegii de breaslă, așadar, expulzau constant dintre marile premii pe cel care a debutat drept copilul teribil al noului val al cinematografului californian. Să spunem că „nici Hollywoodul nu mai suportă succesul!” Semn destul de prost pentru creatorii din cetatea filmului pentru care arta cinematografică a fost și continuă să fie înainte de toate o industrie producătoare de cîștig. Dar nimic din toate acestea nu par să-l abată de pe drumul său pe „micul prinț” al imperiului copilăriei. În proiectele sale cele mai iubite se află și povestea lui Peter Pan. „Meseria mea e visul” repetă cu obstinație Spielberg. Justificat, mai ales acum, cînd, printre micii săi spectatori și poate chiar printre potențialii săi interpreți — de ce nu? — se află și Max, primul său fiu. Mama lui este doar actrița Amy Irving.

Adina DARIAN

Undeva, cîndva cu Jane Seymour și Christopher Reeve
tot în regia lui Zemeckis, produs tot de Spielberg



Fiul nerisipitor

Deși tânăr, pe atunci, cinematograful și-a dovedit, prin adeziunea sa la mișcările expresionistă și suprarealistă din anii '20—'30 capacitatea de a participa la marile bătălii estetice ale timpului. Îndrăzneala scandalosă — pentru unii — a unor filme-manifest — să reamintim, aici, doar **Ciinele andaluz** al lui Bunuel — ne îndreptățește să afirmăm că, de-a lungul vremii, nu i-a lipsit, cituși de puțin, gustul aventurii artistice. Dacă s-ar angaja, astăzi, într-o discuție serioasă des-

A demonstra
o idee
printr-o
experiență

spațiul ecranului. Inseși materialitatea, „carnalitatea” imaginii unui erou identificabil, oricât de fulgurantă ar fi prezența acestuia, contrazic posibilitatea neantizării lui.

Plăsmuit în regimul analizei psihologice, fie tradiționale, fie moderne, al mitologicului sau al oniricului, revendicându-se din document, din istorie, din legendă, oricât de diversă i-ar fi sorgintea și oricât de firavă, uneori, alcătuirea, personajul va „tiraniza” (ca să folosim un cuvânt drag criticilor literari) cinematograful, spre delectarea tuturor, inclusiv a celor care depling această „infirmitate”, dar care, în secret, nu gustă decît filmele „de acțiune” și fac cu greu față universului pustitor al lui Antonioni sau, mai aproape de tema noastră, obsesiilor livrești ale lui Woody Allen. Pentru a-și îndeplini vocația, pentru „a demonstra o idee printr-o experiență” — după o succintă formulă călinesciană, aplicată romanului — cinematograful este „condamnat” să rămînă teritoriul privilegiat al înfloririi personajului. Dacă modificările ce țin de identitatea estetică a acestuia sînt mai puțin sesizabile de către ochiul comun, dependența sociologică a eroului este lesne recognoscibilă, ea fiind aceea care asigură, în bună parte, impactul asupra spectatorilor. A fi reprezentativ — pentru o epocă, un univers — nu este o povară ignobilă a personajului de film, ci o menire care îi dă dreptul la o anume mîndrie.

Ca în viața de toate zilele

Poate că într-un spațiu mai vast, dar cu o coloratură spirituală mai uniformă, cum este cel al cinematografului american, transformările de statut ale personajului sînt, cu precădere, revelatoare. Într-un pertinent studiu al lui Robin Wood, „Hollywood — de la Vietnam la Reagan”, este dezvoltată ideea — lansată, anterior, de către exegeza literară (Leslie Fielder — „Dragostea și moartea în romanul american”) a reînnoirii la personajul din viața-de-toate-zilele, „după o lungă eclipsă ce corespunde dominației culturii hippie și culpabilității latente a bărbatului american, soldat învins și ucigaș în Vietnam”. Ne îngăduim o precizare: constatarea de mai sus nu exclude persistența temei Vietnamului (în 1986 cîmpluit, **Platoon** al lui Oliver Stone dobîndea patru Oscaruri, în 1987, Barry

Imaginativ, imaginativ... (*Roza purpurie din Cufu*
cu Mia Farrow, de Woody Allen — Marele premiu la
Cannes 1986)

pre postmodernism, filmul s-ar înfașa bogat în argumente. Există o experiență față de care însă cinematograful și-a păstrat distanța sau, mai exact, în raport cu care rezistența naturii intime a cinematografului a fost mai puternică decît programul estetic și anume: detronarea personajului de către „noul roman”. Cu tot transferul de influențe existent în opera unor Alain Resnais, Margueritte Duras, apropiați de Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute și Butor, cu toată fascinația, reală, a unora dintre „paginile cinematografice” născute din colaborarea lor, ne-a fost întotdeauna greu, dacă nu imposibil, să ne imaginăm filmul părtaş la violența de-

molării personajului „ca centru organizator al ficțiunii”, în favoarea exacerbării tehnicilor narative expuse cu o voluptate orgoliosă. Dacă cea de a șaptea artă a știut să tragă foloase de pe urma diverselor strategii de manipulare a timpului promovate de proza la care ne referim, intoleranța lui Jean Ricardou, teoreticianul „romanului productiv”, potrivit căruia literatura și, respectiv, lectura, nu au nimic de a face cu fireasca dorință de a ști mai multe despre om și rostul său (în concepția lui Ricardou scrisul este destinat să ne învețe... să citim iar cititul să ne învețe... să scriem) o astfel de pulverizare a unei întregi moșteniri, nu poate fi închipuită în



Induioșător, fără dulcęgării
(*Copil al tăcerii* cu Marlee Matlin —
Oscar de interpretare, 1986)

Levinson realiza *Bună dimineaa Vietnam*); după cum, reinstalarea în depline drepturi a eroului obișnuit a fost precedată de valul de nostalgie a vitejei adus de „westernurile spațiale” ce au debutat cu *Războiul stelelor* și au continuat în anii '80 cu *Imperiul contraatac* și *Întoarcerea lui Jedi* etc. Confrontările de forțe, supradimensionate de amețitoarea tehnică a „efectelor speciale” sînt mutate în cosmos, pămîntul redevenind casa „oamenilor obișnuiei”, cum premonitoriu se numea debutul regizoral, din 1980, al lui Robert Redford, *Oameni obișnuiei*, (*Ordinary People*). Egal într-un Oscar cu *Kramer contra Kramer* (regia — Robert Benton) din anul anterior, filmul pune în discuție stabilitatea vieții de familie, nevoia de comunicare și afecțiune, teama de singurătate.

„Solitudinea face parte din America — spunea Michael Cimino într-un interviu acordat după premiarea filmului său *Anul dragonului* — este o țară prea tină pentru ca acest sentiment să dispară. Dar mai degrabă cred că ar trebui să vorbim nu atît despre singurătatea cit despre aptitudinea de a rămîne singur”.

Teama de singurătate

Personajele unei serii extrem de diversificate de filme exaltă deopo-

trivă vechiul mit — de extracție romanească, dar remodelat cu o forță aparte de cinematograf — al camaraderiei masculine și modeste, dar atît de umana aspirație a comprehensiunii, a accederii către acel „a nu rămîne singur”. Acestele pot fi, uneori, paroxistice. Într-un film care a făcut multă vîlvă în ultima vreme, **Atracție fatală** (regia — Adrian Lyne, 1987, cu Glenn Close și Michael Douglas) și care ar putea fi, la un moment dat, povestea unei obsesii de natură psihotică, pornirea criminală a eroinei este dictată, în ultimă instanță, tot de imensa spaimă a singurătății. Aceasta ar fi reacția feminină. Gestul bărbatului exasperat nu este mai puțin semnificativ sub raport psihologic: odată aventura de sfîrșit de săptămînă consumată, așezatul avocat nu dorește decît să-și recîștige tableturile vieții sale liniștite de om cu o anumită situație socială, cu nevastă și copil, fără să bănuiască cum se poate transforma o „scurtă întîlnire” într-un „thriller sîngeros”. Chiar și într-un film precum *Incoruptibili* (*The Untouchables*, regia — Brian De Palma, 1987) care rela un subiect binecunoscut, celebrul Eliot Ness (Kevin

Sentimental, fără echivoc
(*Milă și tandrețe* cu Tess Harper și Robert Duvall —
Oscar de interpretare, 1983)



Costner) este înfățișat, spre deosebire de versiunile anterioare, într-o lumină acuzat sentimentală: eroul are soție, copii, tremură pentru ei după cum investeste suflet și încredere în prietenia cu Malone, polișistul profesionist care își face datoria până la capăt, impresionant interpretat de Sean Connery, răsplătit cu un Oscar pentru rol secundar. Insiuarea filonului afectiv în filme structurate pe alte direcții, indică nevoia presantă a certitudinilor, a valorilor morale în viața cotidiană. De cele mai multe ori, întreaga existență a personajelor gravitează în jurul acestor repere. Nu sînt puține cazurile în care tonul îl dă chiar titlul: **Cuvinte de alint** (*Terms of Endearment*, regia — James L. Brooks, Oscar 1983); **Milă și tandrețe** (*Tender Mercies*, regia — Bruce Beresford, 1983; un premiu Oscar pentru Robert Duvall); **Nebun din dragoste** (*Fool for Love*, regia — Robert Altman, după piesa lui Sam Shepard, cu Kim Basinger și Sam Shepard); **Copiii tăcerii** (*Children of a Lesser*

God, regia — Randa Haines, 1986, cu William Hurt și Marlee Matlin, un Oscar pentru aceasta din urmă); **Vrăjiți de lună** (*Moonstruck*, regia — Norman Jewison, 1987, cu Cher, Olympia Dukakis, distinsă cu Oscar și Nicolas Cage); **Mama cea bună** (*The Good Mother*, regia — Leonard Nimoy, cu Diane Keaton) etc. Raporturi fundamentale, cum sînt cele dintre părinți și copii, dragostea, năzuința împlinirii sînt decelabile, într-o formă sau alta, în toate aceste filme, fie că își găsesc întru chiparea în stilul exploziv al lui Altman din *Fool for Love*, în cel sentimental-comic al lui Jewison din *Moonstruck* sau în duioșia fără rețineri practică de Randa Haines în povestea de iubire dintre un profesor și eleva sa surdo-mută, copil al tăcerii.

Proliferarea cuplurilor masculine, proiectate în toate registrele, dramatic, comic, al aventurii indică resurecția unui motiv care, extras din sfera legendei nu este demitizat, cum s-ar crede, ci doar extins pe o mai largă porțiune a cotidianului.

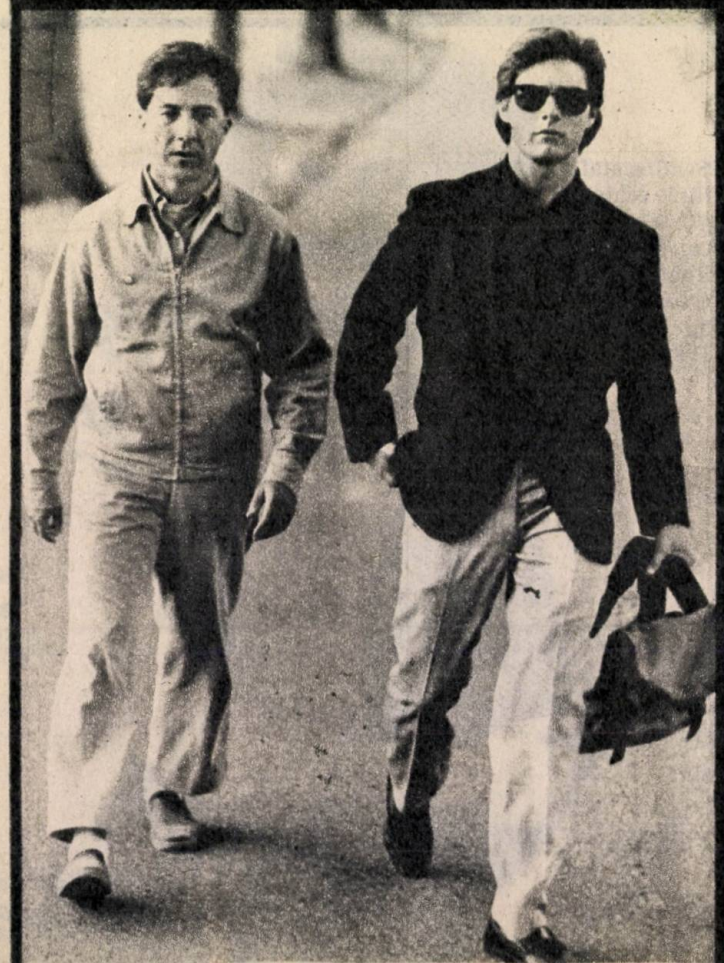
Înălțuși de împrejurări sînt și înfalibilii jucători de biliard din **Culoarea banilor** al lui Martin Scorsese: Paul Newman și Tom Cruise; și fratele bolnav și fratele sănătos din **Rain Man** al lui Barry Levinson: Dustin Hoffman, deținătorul Oscarului 1988 și același Tom Cruise; amintim, pentru uzul demonstrației, imposibilul duo format din Arnold Schwarzenegger (fostul Hercule la New York, fostul **The Terminator**) și comicul Danny DeVito în **Gemenii** lui Ivan Reitman.

Victoria anonimilor

Fizionomia noii pleiade de interpreți, unii dintre ei deja amintiți, care nu au, în aparență, nici strălucirea lui Robert Redford, nici demonismul lui Jack Nicholson, nici cameleonismul lui Robert de Niro, actori cu chipuri dintre cele mai comune, pledează în favoarea ideii de domnie a omului comun. Priviți în fotografii, William Hurt, Harrison Ford, Nick Nolte, Dennis Quaid, Mel Gibson, Kevin Costner, Willem Dafoe, Mickey Rourke seamănă între ei și cu mulți alții, anonimi, (inutil să ne întrebăm: ciși Gary Cooper sau Clark Gable puteau fi întîlniți pe stradă, în anii '30?) Miracolul îl săvîrșește mișcarea, ecranului care le evidențiază individualitatea actricească, dincolo de apartenența la o mare familie tipologică. Nici cu actrițele lucrurile nu stau altfel, căci nici Meryl Streep, nici Glenn Close, nici Debra Winger sau Sigourney Weaver, Jodie Foster, actrițele acestor ani, nu răspund știutelor canoane de frumusețe. Personajul coboară de pe pînză, se amestecă în viață, am spune noi, reluînd o formulă care, așa obosită cum pare, a fost numai bună să stîrnească fantezia iconoclastă a lui Woody Allen: în **Trandafirul purpuriu din Cairo** (premiul FIPRESCI, Cannes 1985), o umilă chelneriță (Mia Farrow), îndrăgostită de eroul unui film — numit **Trandafirul purpuriu din Cairo** — își vede idolul părăsind de-a binelea ecranul, pentru a o urma în viață. Printr-un fermecător joc al convențiilor, pe care, probabil, în spațiul cinematografului numai geniul lui Woody Allen îl poate susține, „filmul din film” continuă să se depene și în absența „fiului rădător”. O ficțiune literară, lasă să se înțeleagă autorul, făcînd cu ochiul și rezumînd, ironic, pagini întregi de dispute, nu este nici mai bună, nici mai rea, cu un personaj în plus sau în minus. „Filmul cel adevărat”, filmul lui, îl adăpostește bucurios, îi face loc, în nesfîrșita sa foame de personaje. Să mai amintim că interpretul celui care sare dintr-o poveste în alta, seamănă și el cu alții alții?

Magda MIHĂILESCU

Convertirea cinismului în duioșie (Dustin Hoffman și Tom Cruise în *Rain Man* — patru Oscari '88)





Chaplin

Filmul
n-a început cu el
dar s-a afirmat
prin el

Dacă ar fi trăit, Charles Spencer Chaplin ar fi avut astăzi o sută de ani. A părăsit însă scena vieții pe când avea 88. De când a irumpt pe scena lumii — dar mai ales în anii '20 — despre el s-au scris tomuri. Comentarii, critici, istoricii, eseistii, cu toții și-au propus să dezlege misterul Chaplin, să-l analizeze arta, să-l claseze pe el, inclasabilul. Pentru că un singur om, un singur alt artist — Vittorio de Sica — a intuit dimensiunea particulară a lui Chaplin. Vorbind, cu puțini ani înainte de a trece el însuși în neființă, De Sica era de părere că ar exista trei feluri de realizatori de filme: unii care sînt reci și intelectuali („în locul lor prefer să citesc o carte bună” spunea italianul); o altă categorie ar forma-o exhibiționistii și cei interesați mai ales de noutăți în ele însele. Și mai găsea că ar exista o a treia categorie, în care ar intra acei realizatori care iubesc omenirea, care sînt preocupată doar de problemele ei, care cunosc suferința, dar știu să dea glas și fericirii. (Aici eu l-aș încadra chiar pe De Sica care nu a indicat el însuși nici un exemplu). De Sica se grăbea însă să adauge „Există un al patrulea fel de artist, care constituie în sine o clasă: clasa Chaplin.”

Chaplin care a fost un incomparabil inventator de gaguri, un neegalat maestru al gestului, al expresivității chipului și trupului deopotrivă, era, într-adevăr, și este în continuare, pînă astăzi, greu de pus alături de altcineva pentru că atunci s-ar naște o instantanee dorință de comparație. Și lucrul este cu neputință. El a fost un neegalat făuritor de gaguri și nimeni, înainte sau după el, nu a știut să amestece gagul cu sentimentul și să dea la iveală o expresie nouă care nu poate avea o altă dimensiune sau vreo altă denumire decît aceea de chapliniană. Era în bună măsură produsul teatrului de varietăți englezesc, așa cel puțin se mîndresc astăzi unii critici, așa cum a făcut-o de pildă Tynan, neștiind că Anglia i-a sădit lui Chaplin sensul socialului în arta sa și tot ea i-a lăsat gustul amar al „mereu prezentei tribulații de clasă socială inferioară” (care de altfel l-a și determinat pe Chaplin să-și caute un alt loc sub soare.)

Povestea vieții lui e cunoscută de multă, multă lume, propria sa descriere a vieții (tradusă și la noi) oferă o imagine, o fațetă dintr-o multitudine de fațete ale acestui artist despre care s-a spus că este singurul geniu autentic produs de arta a șaptea.

Era — așa adăuga — un fel de om — orchestra, omul-cinema; scenarist, regizor, actor, compozitor, decorator, producător și chiar difuzor al propriilor filme. Cu cît devenea mai cunoscut, mai popular, (el a fost la drept vorbind, prima vedetă internațională a erei comunicațiilor de masă) cu atît se simțea mai singur, mai marginal, mai străin. Pe măsură ce gloria acoperea cu laurii ei opera, omul-Chaplin resimțea o mai mare insecuritate în lumea, mai ales lumea încercată de suferință, dar îi era greu să se apropie de un om anume. A pornit într-o călătorie în jurul lumii, mărturisind că ar vrea să poată invita la dinu, un om care să nu-l stînjenească în timp ce lua masa. Nu l-a găsit. Artistul pe care toți îl simțeau încă su-

centenar

fletul lor nu-și găsea el însuși un loc pe placul inimii lui. „Singurătatea — avea el să mărturisească spre capătul vieții — este omniprezentă. Într-o măsură mai mare sau mai mică, ea este tema și problema fiecăruia.”

A intuit și a exprimat fără pretenții de teoretizare ceea ce avea să devină o problemă socială: alienarea așa-numitului „om modern”. Pornit dintr-o lume a suferinței, gloria nu l-a drogat pe Chaplin și nu l-a făcut să uite gustul suferinței, dimensiunea cea mai prezentă în opera acestui mare comic. Maestrii de gândire nu pot fi identificați în portretul spiritual al lui Chaplin care și-a păstrat nealterată percepția dintru început, aceea a dezmoștenitului soartei, a băiețușului care a trebuit să-și câștige piinea încă de pe vremea cînd purta pantaloni scurți, dar a urcat treptele scenei. Pe Chaplin îl pictasea Whitman, iar lui Shakespeare îi reproșa că a scris piese prea aristocrate pentru el. „Probabil că e vreo meteahnă în psihologia mea — mărturisea el — dar nu mă pot identifica cu problemele unui prinț.”

Filmul împlinește un secol. Și se împlinește un secol de cînd s-a născut Chaplin. Simplă coincidență?

M.A.

Doi genii dintr-un secol: Einstein — Chaplin



vedetele
deceniului



Capacitatea
de a înțelege omul
„în esența sa nepieritoare“
(Sophia Loren
și Marcello Mastroianni)

Incontestabilul maestru

Mastroianni — „actor al anilor '80"?... Mirare firească, de vreme ce mitul simpaticului „seducător italian” s-a constituit (și, totodată, consumat) într-o epocă pe de-a-ntregul revolută a istoriei cinematografului contemporan; mai precis, între 1957 — când Visconti îl distribuie în *Noaptea albastră*, și 1970 — când triumfă la Cannes cu *Drama geloziei*, al lui Scola. În acești ani, pe care-i putem numi (convențional) „anii '60”, Mastroianni atinge (și parcurge) perioada sa de apogeu: dacă înțelegem prin apogeu punctul de fericită întâlnire dintre plinătatea forțelor creatoare ale unei personalități și maxima interesului public față de ea.

N-a fost, desigur, numai un „punct”, ci mai multe, care au trasat — fixându-l pe o traiectorie superioară — destinul unuia dintre marii actori ai acelor ani: *La dolce vita* (Fellini) și *Noaptea* (Antonioni). În 1960, *Divorț italian* (Germi), în 1961; *8 1/2* (Fellini), în 1962; *Tovarăși* (Monicelli), în 1963; *Străinul* (Visconti), în 1966, și (poate) altele.

După 1971, Mastroianni riscă să devină (și, din câte știm, chiar devine) cel mai popular actor italian din pe-

rioadă postbelică și unul dintre „star”-urile care-și permit (să joace) orice: nu numai ca factură, ci și ca întindere a rolului... Căci, de la un anumit punct al traiectoriei sale pe firmamentul prețurii noastre, „star”-ul pare a-și drămuia aparițiile: alternând, într-o combinație a cărei subtilă alchimie ne rămâne străină, rolurile principale cu cele secundare și/sau episodice. Așadar, personaj-vedetă ori simplă apariție, Mastroianni rămâne același — parcă fixat în dreptunghiul unui „potret-robot” cărui trecerea anilor nu face decât să-i adâncească trăsăturile.

Contribuie la această impresie și jocul „alb” al actorului: nici „nevrozat” — pe linia inaugurată de James Dean (și continuată, apoi, de clița dintre cei mai mari: Marlon Brando, Peter O'Toole, Richard Burton, Zbigniew Cybulski), nici „de compoziție” — conform bunelor tradiții ale teatrului universal (Laurence Olivier) sau, în speță, ale comediei italiene (Gasman sau Tognazzi)... Ci o deplină identificare cu personajul — care, dincolo de epocă, de situații, de întâmplări sau medii străbătute, păstrează o „valoare de simbol” în raport cu realitatea italiană; martor privilegiat, Mastroianni (asemeni lui Sordi,

dar cu un dram de farmec în plus, datorat poate și marii sale științe de a surprinde și reda nuanțele în comparație cu umorul mai frust, deși nu lipsit de profunzime, al celui alt), Mastroianni deci trimite la un arhetip — pe care l-am putea numi „italianul de mijloc”, cu toate ale sale bune și rele: un pic egoist, cam fanfaron, uneori las, dar plin de vitalitate, vădind o uimitoare capacitate de adaptare și o voință de a trăi ce-l propulsează peste vicisitudinile soartei... Este, la urma-urmei, „băiatul bun” care se mulțumește cu (și ne aduce) „de doi bani speranță” — cum suna titlul unui film de sorginte (sau descendentă) neorealista.

Rolul care l-a adus consacrarea internațională, Mastroianni l-a primit de la Fellini (în *La dolce vita* pentru că avea un chip anonim, a fost — specific fellinian — motivarea regizorului)... tot lui Fellini îi datorează actorul și „resurrecția” din anii '80: după ce-l „uită” timp de aproape un deceniu, (de la Roma, apărut în 1971), regizorul îi întinde din nou mina, distribuindu-l în *Orașul femeilor*, *Ginger și Fred*, *Interviu* — acesta din urmă, un film tipic fellinian și care-l oferă actorului prilejul de-a se „juca” pe sine. Ca și regizorul, de altfel: personaj (și interpret) principal în propriul său film — conceput și realizat, aparent, despre Fellini; în realitate, despre cinematograful și slujitorii săi (între care Mastroianni trebuie socotit printre cei dintâi: ca devotament, putere de muncă, forță creatoare). Iar dramatica confruntare dintre actor și imaginea sa de-acum (peste douăzeci de ani — pusă la cale, asemeni unui vrăjitor, de Fellini: prin proiectarea, în vila Anitei Ekberg, a celebrei secvențe de la Fontana di Trevi (din *La dolce vita*) — nu poate fi înțeleasă decât ca un omagiu adus artei fără muză: capabilă, într-o măsură mult accentuată comparativ cu celelalte, să surprindă viața în chiar esența ei inefabilă și nepieritoare.

Și, iarăși, totul pare a fi (fost) spus despre actor — dacă nu l-aș fi văzut în *Oci ciornile*, admirabilul film al lui Nikita Mihaikov... „Remake” (și nu prea) după *Doamna cu cățelul*, filmul acesta ne dezvăluie un Mastroianni „de ultimă oră”: maestrul incontestabil al unui joc modern, străin de poncifurile la care ne-am fi așteptat din partea unui (fost) „june prim” aflat în pragul a 65 de ani (de viață, și peste 40 — de carieră cinematografică). Și, dacă — în capodopera lui Heifitz — Batalov pusese în valoare natura preponderent cehoviană (sau rusească) a personajului, Mastroianni ne-o dezvăluie pe cea preponderent italiană (sau europeană) a eroului lui Cehov: ambele, fațete (sau întrupări) perfect plauzibile ale aceluiași prototip uman.

Acesta este, de fapt, Mastroianni: omul — în esența sa inefabilă și nepieritoare... Dar n-aș vrea să mă repet.

Nicolae ULIERIU

Hiper-perfecționistul

vedetele
deceniului

Contactul (sau, mai bine zis, impactul) meu cu arta de autentică excepție a lui Robert De Niro, cu fascinanta-i prezență filmică, s-a produs prin intermediul uneia dintre creațiile sale de referință (deși, de la *Nașul II* încoace, mai toate aparițiile pe ecran ale acestui mare actor aparțin unei categorii referențiale): *Vinătorul de cerbi* — operă complexă și contradicțorie, aparținând unui cineast puternic controversat, Michael Cimino, și care, cu aproape fiecă film, pune în discuție înseși temeliile societății americane... Societate căreia — paradoxal — nu-i aparține, ca și De Niro, Scorsese, Coppola sau De Palma, decît de-o generație, două.

Socul resimțit atunci nu se datora doar filmului — disecție lucidă, „fără anestezie”, în ceea ce am putea numi implicarea vietnameză a americanului de rînd — ci și actorului care s-a adîncit „scalfandru unic și uimitor”, în psihologia personajului, dîndu-i o anvergură depotrivă mitică și documentară. Prin jocul, profund și nuanțat, al lui De Niro, aglutinînd stări și situații extrapolate pînă la anulare reciprocă, personajul său parea în așa măsură „de-acolo”, încît, o clipă, mi-a trecut prin minte ca-i vorba de un ne-profesionist, asemeni interpretului folosit de De Sica în *Hoții de biciclete*, un soi de Lamberto Maggiorani al „noului val” american, descoperit cine știe cum și de unde și, tot ca acesta, sortit să „treacă” odată cu filmul.

Am văzut, apoi — într-o ordine care e a întîmplării, nu și a apariției filmelor respective — *Taximetristul* și *New York, New York*, *Taurul furios* și *Nașul II*, *Regele comediei* și *A fost odată în America*, în sfîrșit, *Incoruptibili...* În fiecare din aceste filme, De Niro este un „altul” — altul de derutant altul, încît ajungi să te-trebi: care-i adevărata sa personalitate?

Istoria cinematografului cunoaște, desigur, și alți mari actori „de compoziție” — dar, în comparație cu el, De Niro e un adevărat performer: căci, la el, nu mai e vorba (doar) de măști — oricît de iscusit aplicate pe fața actorului — ci de adevărate *metamorfoze*. Cu o minuție de hiper-perfecționist (adesea exasperantă pentru regizor și parteneri), De Niro caută identitatea profundă a personajului, scoțînd-o la iveală prin cîteva elemente: puține, dar esențiale (îmbrăcămîntea, mersul, dicția, înfățișarea și condiția fizică). Numai despre acest din urmă element, „condiția fizică”, cite s-ar putea spune — De Niro fiind un virtuoz ce-și stăpînește la perfecție instrumentul: propriul său corp.

Văzîndu-i, într-o oricît de sumară trecere-n revistă, uimitoarea galerie de „portrete” cinematografice — uimitoare prin diversitatea depotrivă fiziologică și caracterologică a tipologiei respective — gîndul te duce la Sir Laurence Olivier sau — și mai departe — la Saliapin... Aceștia ar fi, prin puterea lor de transfigurare, „ter-

menii de comparație” la a căror demnitate s-a ridicat Robert De Niro.

Numai că, spre deosebire de cei doi — străluciți descendenți ai unei vechi tradiții teatrale, pe care au înobilat-o prin gîndirea lor novatoare —, De Niro se revendică de la o tradiție exclusiv cinematografică: cea inaugurată de Marlon Brando în *Nașul...* Se știe că, în *Nașul II*, De Niro l-a interpretat pe „Corleone tînăr”, după ce — în prima parte a filmului — Brando făcuse o excepțională creație („de compoziție”, dacă vreți) în „Corleone bătrîn”. Obligat să-l preia personajul, dar la o vîrstă mult mai tînără, De Niro face de asemenea un rol „de compoziție” (dar, ca și Brando, mult mai mult decît altul), inaugurîndu-și, acum, cariera de mare actor (de altfel, va fi răsplătit cu *Oscar-ul* pentru cel mai bun rol secundar) și lăsîndu-l în umbră pe interpretul rolului principal, nu mai puțin marele Al. Pacino.

Cu „Al. Capone” din *Incoruptibili* (apărut în 1987, sub semnătura lui Brian De Palma: un alt „italian” de la Hollywood, și cel care l-a debutat pe De Niro în film), actorul pare că închide un cerc: ca și în *Nașul II*, el nu are, aici, decît un rol secundar — înșa anchetele de opinie de după premiera filmului au arătat că personajul său i-a marcat cel mai profund pe spectatori. Ca și în *Nașul II*, De Niro obține, interpretîndu-l pe Al. Capone, un mare succes personal, cu mult peste valoarea generală a filmului — grație realismului și credibilității absolute cu care-și construiește personajul. În sfîrșit, „Corleone tînăr” și „Al. Capone” în culmea puterii (cea de dinaintea căderii) sunt ca două fațete ale aceluiași personaj; și, dacă tînarului Corleone actorul îi găsea accente care să-l facă simpatic publicului, lui Al. Capone îi dezvaluie — fără menajamente — toată cruzimea, tot disprețul față de oameni, toată bestialitatea... Și o face cu atîta (putere de) convingere, cu-o atît de stranie plăcere, încît te întrebî din nou: cine-i, cu adevărat, Robert De Niro?

P.S. Apropo de „hiper-perfecționismul” lui De Niro, iată și părerea unui italian get-beget: Marcello Mastroianni, extrasă dintr-un interviu publicat de Radu Bogdan chiar în almanahul revistei *Cinema* (ediția 1984)...

Robert De Niro a fost timp de cîteva luni șofer de taxi înainte de a interpreta *Taxi Driver* și a învățat să cînte la saxofon ca să nu existe nici o disonanță între mișcările degetelor sale și coloana sonoră a filmului *New York, New York*.

— Ascultați-mă pe mine, această idee a lui De Niro, care umblă în taxi mai multe luni, numai pentru a turna un film, mă face să rid. Și eu am interpretat diferite roluri de taximetristi, dar nu mi-a venit niciodată în minte

ideea să mă așez la volanul unei mașini de stradă. Prin natura sa, actorul e un fel de miracol, care își poate permite să-și schimbe personalitatea ieșind dintr-o cameră și intrînd în alta. Dacă nu reușești să faci acest lucru e mai bine să-ți schimbi meseria. („Se non e vero, e ben trovato” — n.n.). Nu este posibil să folosești luni și luni de zile pentru „a învăța” să fii taximetrist. Dacă în viață ai privit cu atenție pe cel din jurul tău, știi cum se interpretează un taximetrist. Poate va trebui să discuți două zile sau chiar mai multe cu regizorul, dar nu pentru a învăța să conduci taximetru, ci pentru a înțelege ce reprezintă filmul pe care te pregătești să-l interpretezi. (...).

Capacitatea de „a intra în rezonanță” cu ceilalți
(Robert De Niro)



Cidul, samuraiul și gorila



Un predecesor! Pe umerii săi mantia Cidului venea ca turnată (Gérard Philipe)

În 1959, cinematograful și teatrul francez pierdeau pe unul dintre ultimii săi „aristocrați”. Cu aerul lui de copil de familie bună, care suise pe scenă nesocotind dorința tatălui de a-l vedea medic, cu înfățișarea lui de tânăr senior pe ai cărui umeri mantia Cidului venea ca turnată, cu mersul lui semet, cu privirea lui scăpărătoare și zîmbetul seducător, Gérard Philipe cucerise într-un deceniu spectatori mai multor continente, care l-au recunoscut drept actorul numărul 1 al ecranului francez. El a dispărut înainte ca Noul val să fi apucat să și-l adauge (și, cine știe dacă ar fi reușit?).

Astfel, la începutul anilor '60 — chiar dacă Gérard Philipe avea să rămână încă multă vreme un ideal de

neatens, o îmbinare perfectă de talent, profesionalism, frumusețe fizică și morală — locul numărul 1 era vacant și își aștepta candidatul.

Albastru oțelu

Spectatorii îl văzuseră deja în câteva filme, printre care *Christine*, unde făcea o pereche potrivită cu o fetișcană ușor durdulie, cu ochi luminoși și temperament vioi, și ea o necunoscută, dar care beneficia de un nume sonor — Schneider.

Băiatul cel nou era foarte tânăr, subțiratic, suplu în mișcări, stereotip în expresii, frumos la chip și conștient de asta, cu trăsături încă adolescenține care nu izbuteau să ascundă semnele unei firi nestăpinite și

ale unei duriții ce i se citea în albastrul oțelului al privirilor. Numele lui: Alain Delon.

Dacă Gérard Philipe se formase la școala marilor maeștri alături de care urcase pe scenă, Alain Delon avea doar școala vieții (nici măcar liceul pe care l-a abandonat în repetate rânduri). La vîrsta cînd Gérard Philipe recita, pe ascuns, mamei primele monologuri, cînd visa la mării eroi romantici ai literaturii, Alain Delon era, rînd pe rînd, ucenic de măcelar, parașutist în Indochina și portar la Halele pariziene. Cine putea bănuși că tocmai el va ocupa locul numărul 1 timp de aproape două decenii?

Comparat cu predecesorul său, diferențele sînt flagrante: el nu este un talent, ci o prezență, el nu este un romantic, ci un dur, el nu este un perfecționist într-ale artei, ci un îndemnatnic într-ale business-ului. Timidele tentative de regie ale lui Gérard Philipe (vezi *Tili Eulenspiegel*) se născuseră dintr-o aprigă nevoie de împlinire artistică; recidivele lui Delon producătorului și regizorului tîn, în primul rînd, de domeniul comerțului.

Altă epocă, alte gusturi, alți oameni.

Arta cu A nu se mai poartă, arta cu a este la preț. Pentru că, explică nu fără un oarecare cinism Delon, „un cal bun mîncă la fel de mult ca un cal prost”. Iar calul bun este cel care cîștigă la curse, după cum filmul „bun” este cel care aduce înzecit milioanele investite, înapoi, în buzunarul producătorului.

Desigur, pentru publicul care se duce la cinematograful numai pentru a se distra („Azi mai mult decît oricînd filmul este o artă populară. Omul intră în sală ca să vadă un spectacol și să se distreze, el nu vrea să gîndească” — Delon dixit!), deci pentru acest tip de public, farmecul lui Delon constă în modul cum minuește sabia sau pistolul, în șmecheria cu care își fentează adversarul, în nonșanța cu care iubește și abandonează femeile frumoase.

Dar, oricît ar fi epoca de mercantilizare și receptorii de superficiali, faima lui Delon nu s-a clădit doar pe asta. Printre nenumărații pistolari — hoști sau poliști — ai filmografiei sale, și-au aflat locul un Rocco și un Tancredi (*Ghepardul*), un Mr. Klein, un Piero (*Eclipsea*). Într-o vreme, mai precis în vremea cînd defila pe Croața în compania lui Visconti, a unui ghepard în carne și oase și a logodnicii sale — fata durdulie cu nume sonor — se credea chiar că acesta îi va fi făgașul carierei. Cite un justițiar, da, cu condiția să fie *Samuraiul* lui Jean Pierre Melville (după părerea subsemnatei, rolul vieții sale). Cite un gangster, da, cu condiția să fie cel din *Cianul sicilienilor* de Henri Verneuil. Numai că stîrpea justițiarilor-gangsteri și a gangsterilor-justițiarilor a in-

vadat filmografia lui Delon, și, în ultima vreme, orice încercare de a-l scoate din acest tipar (vezi rolul din **O iubire a lui Swann** de Volker Schlöndorff) cade în ridicol.

Locul numărul 1 e ca și vacant. Cine urmează la rând?

Altă epocă, alte gusturi, alți oameni.

Actorul-vagabond

Noul candidat la celebritate se ivise mai demult. A debutat, în 1971, într-un film de Michel Audiard (**Tipă-tul cormoranului**), iar un an mai târziu figura pe același generic cu Alain Delon — doar că mai spre coadă — la filmul **Doi oameni în oraș** de José Giovanni (facea parte din banda foștilor tovarăși de furtisaguri ai eroului și care, acum, încearcă să-l momească din nou pe căi greșite). Dar cine a avut, atunci, ochi să-l vadă?

Cu părul blond, drept și adesea soios, cu bărbia disproporționat de lungă și împinsă energic înainte, cu ochii mici și apropiați, nasul mare și borcânat, gingiile proeminente, torsul lung și picioarele scurte, Gérard Depardieu — pentru că despre el e vorba — seamănă la fel de mult cu o vedetă de cinema precum o gorilă cu un heruvim.

De-a lungul vremii, cinematograful francez a mai cunoscut și alți bărbați urîți (cel mai apropiat ca tipologie ar fi Michel Simon și poate că nu întîm-

plător Depardieu și-a făcut debutul în teatru cu „Boudou salvat de la înec”, cel mai mare succes al lui Michel Simon în cinema), dar ceea ce nu a avut nimeni pînă la el este aerul neliniștitor, violența ce răzbate doar din zîmbet, privire și gest. De altfel, regizorul Bertrand Blier, alături de care Depardieu cunoaște câteva dintre marile succese ale carierei sale (**Les Val-sesuses** — 1974, **Scoateți-vă batistele** — 1978, **Bufet rece** — 1979, **Ținută de seară** — 1986), îl consideră „singurul actor francez care inspiră teamă fără să-și compună un personaj”.

Fire dezzechilibrată, anxioasă, posesivă, Depardieu a avut parte de o copilărie și o adolescență pe măsură, fiind unul dintre numeroșii vagabonzi delincvenți care străbăteau drumurile Franței în anii '60. În aceste condiții, actoria de teatru și film nu este pentru el o vocație, ci o soluție de viață, un reper stabil care alături de familie (este căsătorit cu actrița Elisabeth Depardieu și e tată de copii) îi asigură statutul de om normal. De aceea el lucrează fără încetare într-un ritm de trei-patru roluri pe an, alternînd filmele contemporane cu cele de epocă (**Danton** — 1982, **Tartuffe** — 1984, **Camille Claudel** — 1988), drama cu comedia (trilogia regizată de Francis Weber în care îl are partener pe Pierre Richard — **Capra** — 1981, **Comperii** — 1983, **Fugarii** — 1986), filmele semnate de autorități regizo-rale (Bertolucci, Ferreri, Monicelli, Resnais, Wajda, Truffaut) cu filmele



Pe filiera lui Michel Simon
(Gérard Depardieu)

A învățat actoria la școala vieții (Alain Delon)



unor debutanți. Foamea aceasta disperată de roluri îl determină să nescotească toate regulile de care ar trebui să țină seamă o vedetă. Poate pentru că nici nu vrea să fie: „Deci să fiu vedetă prefer să fiu un actor care îi face pe ceilalți să rîdă sau să plîngă. Pentru că în clipa aceea obții nu admirația publicului, ci iubirea lui”. Este afirmația unei ființe profund frustrate pentru care a juca înseamnă a fi, și a fi înseamnă a comunica cu ceilalți. „Pentru a juca un rol nu trebuie să înțeleg, ci pur și simplu să fiu personajul. Prea multă înțelegere ucide harul”.

De aceea preferă să-și „ja în stăpînire eroii făcînd o pregătire mai mult psihologică, decît tehnică, mai mult interioară decît gestuală, el nefiînd liniștit decît în momentul în care „își înghite eroii” — după cum declară un doctor care l-a urmărit lucrînd.

Cît de departe sîntem de epoca elanurilor romantice și a actoriei ca vocație a celuiilalt Gérard! Chiar și de epoca succesului-care-trece- prin-casa-de-bani a celuiilalt D!

Urmașii lui Gérard Philippe pe podiumul învingătorilor au încercat să-și compenseze imperfecțiunile fie prin frumusețe, fie prin temperament. Ce vor face în viitorul deceniu urmașii lor, rămîne de văzut.

Cristina CORCIOVESCU

Incursiune
în deceniul IX

Cine visează la bunul sălbatic?

Vă mai amintiți de **Omul Vineri**? Era o probă singulară de umor britanic și de dinamită a unei idei instalate: tradiționala superioritate a rasei albe. Albul — în speță Robinson Crusoe — și omul de culoare — numitul Vineri — își inversau rolurile, băștinașul fiind acum ființa inteligentă, care pe deasupra mai știa și să se poarte. Acest film, din 1976, nu propunea o simplă parodie a uneia din cărțile cele mai citite de pe mapamond, ci și o reevaluare a unui personaj mitic ce părea definitiv fixat: bunul sălbatic, un om pașnic, de o fermecătoare inocență, isteț și bun la suflet. El nu ocupă, desigur, un loc de prim plan printre miturile cu care se hrănește omul modern, dar orice încitare la reconsiderare este, zic eu, binevenită. (Nu strică să ne amintim, din când în când, că nimic nu este bătut în cuie, că totul este relativ). Până a vedea însă ce e cu sălbaticul în chestiune și modificarea imaginii lui filmice, declanșată de **Omul Vineri**, ne permitem o digresiune.

Doi personaje Imaginari...

Expresia „bunul sălbatic” este o creație a secolului al XVIII-lea, pe vremea când un filosof moralist numit Montesquieu critica societatea franceză a vremii, mentalitatea ei și demonștra relativitatea ideilor automat

**Forța
cinematografului
de a demitiza
prejudecata
„misiunii
civilizatoare”
a rasei albe**

preluate, prin intermediul a doi personaje imaginari. Aflați în călătorie prin Franța, aceștia puneau tot felul de întrebări „naive” aproape de cele constatate. La 30 de ani distanță, alt filosof, Jean Jacques Rousseau, exalta paradisul terestru, loc binecuvântat unde trăiesc în deplină egalitate unii cu alții, acești „bons sauvages”. Expresia (care precizează că este vorba de băștinași buni și prietenoși de pe alte continente iar nu de canibali deja cunoscuți în epocă) s-a păstrat ca atare până în zilele noastre. Încheiem digre-

siunea și trecem la istoria cinematografică a personajului.

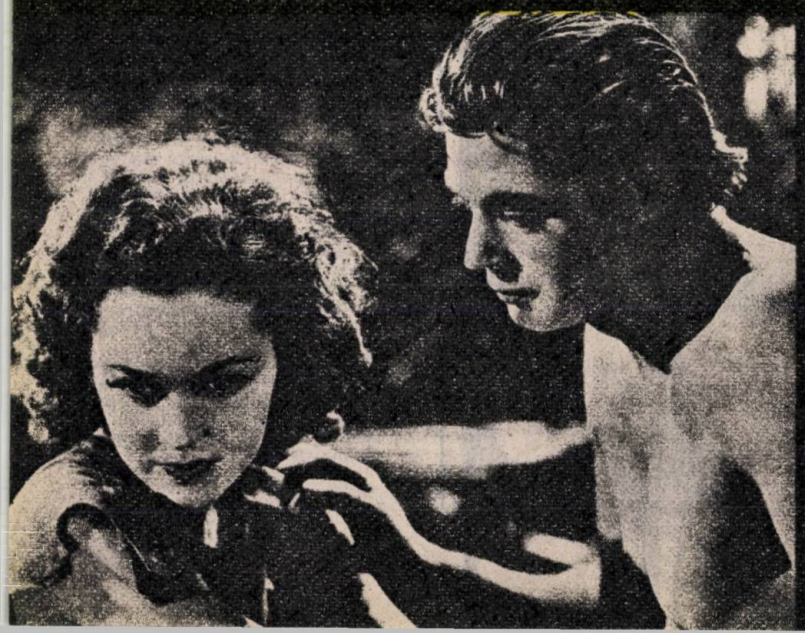
Locuitor al unor ținuturi paradisiace, beneficiar fericit al unei naturi generoase care îi oferă „la mină” cele necesare traiului său, sau dimpotrivă, luptînd din greu cu o natură aspră și îngrădă — în celebrele documentare realizate de Robert Flaherty în anii '20 (**Moana**, **Tabu**, și respectiv **Nanuk din Nord**) — el cunoaște nedreptatea doar din momentul în care albul la com intră în viața sa. (Altfel, legile tribului păzesc dreptatea și ordinea). Drama izbucnește atunci când, ca în **Umbre albe**, confruntarea dintre două tipuri de civilizație generează neînțelegerea și de aici ciocnirea violentă. Cel mai celebru „bun sălbatic” al cinematografiei mondiale rămîne, fără îndoială, Tarzan. Prima povestire a lui Edgar Rice Burroughs, avîndu-l drept erou pe albul crescut de maimuțe, apărea în 1913. Primul film cu Tarzan datează din 1918. Au urmat alte cîteva pelicule mute, pentru ca apoi sonorul să consolideze (faimosul strigăt al lui Johnny Weissmüller!) o carieră cinematografică de învidiat pentru un personaj literar. Succesul constant raportat, din 1970 încoace, de reluarea acestor filme — pe ecrane sau la televiziune — s-a explicat mereu prin vitejia, bunătatea și inocența eroului, pus mereu în contrast cu păcătoșenia reprezentanților lumii civilizate. Momentele de umor ce pigmentează aventurile lui Tarzan derivă toate din naivitatea celui ce ignoră și „bunele maniere” și modul de folosire a diferitelor obiecte, reprezentînd progresul tehnic. Dragostea unanimă față de personaj avea să se demonstreze într-un mod semnificativ la începutul acestui deceniu, prin respingerea de către public și critică deopotrivă a unei parodii ieftine realizate de John Derek. Dovadă că toată lumea îl ia pe Tarzan în serios.

Or, frumusețea e că tocmai de aici, tocmai cu acest personaj legendar ce părea a fi devenit intangibil, a început reconsiderarea mitului „bunului sălbatic”.

Refuzul falsei civilizații

În 1984 apărea **Greystoke: Legenda lui Tarzan, domnitor peste maimuțe**, un film britanic ce propunea o nouă lectură a cărții lui Burroughs, respectată abia acum ad litteram: părinții mor în jungla, sugarul e crescut de maimuțe și descoperit mulți ani mai târziu, de un explorator ce îi dă o brumă de educație și îi readuce în Anglia, la bunicul aristocrat. Fermecat de calitățile tinărului, acesta din urmă îl desemnează drept moștenitor, dar, scîrbit de falsitatea și de lipsa de omenie a unei lumi pe care o simte ostilă, Tarzan se întoarce în junglă. Dintr-odată toate filmele anterioare apar drept broderii naive pe o parte,

**Tarzan s-a născut ca personaj literar în 1913:
de atunci a apărut în peste 50 de filme (Maureen
O'Sullivan și Johnny Weissmüller, clasicul său interpret)**



doar, a cărții, mărginindu-se să exploatze atracția publicului pentru decorul exotic al junglei și pentru virtuțile fizice ale eroului. Respingerea vieții „civilizate” însă, opțiunea pentru o lume fără de confort, și plină de primejdii — dar în care se vinează doar de foame și niciodată din lăcomie — este elementul nou și actual pe care îl aduce filmul lui Hugh Hudson. Un final trist și pentru Tarzan, și pentru noi.

Unul din persanii lui Montesquieu se adapta la viața din Franța. Două secole mai târziu acomodarea sălbaticului la „civilizație” pare că nu mai e posibilă. Mai mult, tentația merge spre gestul invers: poluarea, supraaglomerarea urbană, drogurile, criminalitatea crescând, înăirea, libertatea tot mai condiționată îl fac pe omul civilizației de consum să-și dorească o viață patriarhală, chiar și în vecinătatea acestui bun sălbatic de

Descătușarea de complexe

Creații cinematografice mult mai impresionante însă, ne vin (ca și Greystone) din Marea Britanie. Să încerce artiștii de astăzi, cetățeni ai fostului mare imperiu colonial, un sentiment de culpabilitate pentru fapte de mult petrecute? Fie că se plasează într-un îndepărtat secol al XVIII-lea, în jungla braziliană — **Mislunea** (1986), sau în anii '20 ai propriului nostru secol, în fabuloasa Indie — **Călătorie în India** (1984) aceste filme dezvăluie efectele devastatoare ale intoleranței hrănită de ideea superiorității rasei albe. Există (au existat întotdeauna) și albi luminați, care încearcă să demonstreze că ființele pe care le stăpinesc prin forța armelor sînt oameni la fel de inteligenți, la fel de dotați pentru artă ca stăpînitorii veniți de peste mări. E în zadar în

smarald a junglei amazoniene (John Boorman, 1988) izolați în satul lor circular, precum o insulă în oceanul vegetal. „Invizibili” sînt un trib pașnic ce trăiește și azi după norme ancestrale. Ei sînt însă mereu hăituiți de tribul „Ferocilor”, care fac negoț cu albul, cîpătînd de la ei arme, în schimb fetelor pentru bordeluri — pe care „Ferocii” le răpesc de la „Invizibili”. Trei lumi se înfruntă aici, într-o relație dialectică: sălbaticii „buni”, sălbaticii „răi” și civilizația de tip occidental.

Marile lucrări întreprinse de ultima — sosele, baraje — imputinează trespătriat spațiul vital al sălbăciei. Dar, după comportament, care din cele trei lumi este, de fapt mai sălbatică? Un inginer constructor cuturează jungla zece ani, pînă cînd, în sfîrșit, își găsește copilul care îi fusese furat de „Invizibili”. Băiatul însă refuză să se întoarcă. În schimb, cînd satul este amenințat de construcția unui baraj, el apelează la tată iar acesta îl ajută să supraviețuiască. Multumit de final, spectatorul iese însă din sală dus pe gînduri: cum de n-a „ținut” cu albi? Cu cine de fapt „trebuia” să țină?...

Este bine cînd cinematograful reușește să spulbere o prejudecată. Înseamnă că arta își mai face încă datoria.

Aura PURAN



Refugiul în străvechile legende și obiceiuri (Acolo unde visează furnicile verzi de Werner Herzog)

care nu îi mai vine deloc să ridă. Dar mai există un paradis terestru? Și mai există buni sălbatici?

Felul în care a decurs „civilizarea” lor forțată, începută acum aproape cinci secole n-a lăsat decît foarte puține supraviețuitori și foarte multe pagini de tristă istorie. Acest capitol pare a fi o adevărată obsesie pentru realizatorul vest-german Werner Herzog. Deja, în **Aguirre, biciul lui Dumnezeu** (1972) el relatează un episod al singeroasei „goane după aur” întreprinsă de Francisco Pizarro în Peru (secolul al XVI-lea). În 1982, cu **Fitzcarraldo**, Herzog relua tema întîlnirii celor două lumi în circumstanțe mai puțin violente, undeva în Amazonia. Un trib războinic accepta să colaboreze, pînă la un punct, la realizarea unui proiect nebunesc ieșit din capul unui alb. Acțiunea avea loc la sfîrșitul secolului al XIX-lea. (Despre un al treilea film al lui Herzog vom vorbi ceva mai jos).

masacrul final din **Mislunea** vor pieri și cei cîțiva călugări care nu voiseră să accepte izgonirea harnicilor bășinași de pe teritoriile unde își duceau viața lor cea pașnică. Bătrîna engleză din **Călătorie în India**, a carei nepoată a denunțat un localnic pentru o crimă imaginară, moare de durere (și de rușine, poate?) din cauza acestei întîmplări.

Sigur că spectatorul este mai sensibil față de subiectele de actualitate decît față de reconstituiri de fapte din trecut, în care nu se simte implicat. În fond, își spune el, cei ce au greșit sînt strămoșii... Dar procesul de nimicire a universului bunului sălbatic prin înghițirea lumii sale, continuă și astăzi. La sfîrșitul secolului XX aborigenilor din Australia nu le-a mai rămas, ne-o spune același Herzog, decît refugiul în străvechi legende (**Acolo unde visează furnicile verzi** — 1984) în așteptarea unui miracol. Alții încearcă să se împotrivesc acestui tip de moarte lentă. În **Pădurea de**

Robinson Crusoe a cunoscut peste 40 de versiuni cinematografice: în Omul Vinerei rolurile au fost inversate (Richard Roundtree și Peter O'Toole)



ZAGREB 80



16-20.6.1980



animația în anii '80 în lume

Fără complexe de Cenușăreasă

Pentru „arta a opta” anii '80 au însemnat un deceniu de incontestabil progres. Pretutindeni în lume filmul de animație a înregistrat succese în bătălia sa pentru depășirea „complexului de Cenușăreasă”. Această năzuință și-a găsit un încurajator suport moral în declararea anului 1985 ca an internațional al animației. Cu ocazia proclamării lui, președintele de onoare al A.S.I.F.A. (Asociația Internațională a Filmului de Animație) regizorul britanic John Halas făcea următoarele considerații: „În ultimii douăzeci și cinci de ani desenul animat

ca linia caricaturală să devină ușor anacronică. Alura plastică a unor pelicule realizate în anii '80 este adeseori plină de rafinament și noblete. Reformele din zona filmului de autor n-au întârziat să-și pună pecetea și asupra producției de lung metraje și seriale

Serialul și lung metrajul

Nu este un secret pentru nimeni că serialul a devenit un important vector în dezvoltarea filmului de animație. „Serialele” câștigă atașamentul marelui mase de suporteri ai „artei a opta” și

În anii '80 animația a intrat în imperiul picturii ca și în cel al ciberneticii

s-a maturizat și și-a căpătat un loc între artele frumoase. El a contribuit chiar la ameliorarea spectacolului, a publicității, a științei și educației și a adus bucurii multor milioane de copii din lumea întreagă.”

În aceste cuvinte sînt schițate și liniile de forță ale evoluției filmului de animație în anii '80. Producția a atins spectaculoși parametri industriali cu ajutorul ciberneticii și al modernizării tehnologiilor. Ca o reacție la precipitata industrializare și la nedorita ei consecință—comercializarea, animatorii s-au întrecut în ingeniozitate pentru a-și împropăta mijloacele de expresie. Surprinzătoarea diversitate a formulor grafice este poate fenomenul cel mai semnificativ pentru anii '80. Pătrunderea unor plasticieni de prestigiu în mediul animației a făcut

asigură veniturile fără de care filmele de autor nu s-ar putea finanța. Un experimentat producător transoceanic afirma: „Dacă vrei să pierzi bani, atunci fă un scurt metraj”. Realizatorii încearcă să contrazică acest principiu, bizuindu-se pe fascinația poveștilor cu „va urma”, foarte solicitate de rețelele de televiziune.

Însuși întemeietorul acestui gen, Walt Disney, producea în studioul său de la Burbank peste cincizeci de episoade anual. Concurenții firmei „Disney” — se pare — au preluat de la acesta numai modelul de productivitate, nu și de perfecționism formal. Cele mai spectaculoase ritmuri de realizare sînt înregistrate de firmele japoneze care oferă pieții 600 de noi titluri pe an. Orientate înspre tematica science-fiction și înspre ecranizări ale



unor cărți de mare tiraj („Cuore”, „Singur pe lume”, „Heidi”), aceste produse „made in Japan” sînt destul de sărace în invenția vizuală, au expresii și mișcări standardizate, posibilitățile calculatorului fiind surprinzător de reduse. Firmele americane apelează cu mai mare precauție la ordinat și privesc mai circumspect avantajele acestuia. Serialele produse de „Hanna și Barbera” mizează în continuare pe succesul poveștilor după formula „binele învinge răul”, dar își asigură atît-ului unei recuzite tehnologice „la zi” și al unei grafici moderne. Suite ca **Maimuțele** sau **Smurții** (nu căutați cuvîntul în dicționar, el este născocit de realizatorii care și-au botezat astfel „eroii”-mormoloci) împacă aspirația tradițională a „serilor” de a impune eroi simpatici

cu tendința modernă de stilizare a expresiei plastice.

Realizatorii lung metrajelor de animație împărtășesc și ei această aspirație de a aduce la zi a expresiei grafice. Încă din deceniul trecut realizatorul francez René Lalou acut apel la un plastician de prestigiu ca Roland Topor pentru schițarea tipajelor și a ambianței scenografice din celebritate science-fiction **Planeta sălbatică**. Același regizor a realizat, în 1986, o altă peliculă S.F., **Stăpînii timpului**, asigurîndu-și, de data aceasta, colaborarea unui alt faimos artist plastic, Moebius, cel care și-a consolidat poziția în cinematograful desenînd personajul monstrului extraterestru din film.

(Continuare în pag. 152)



Virulența neretătoare a desenului
(Joc de coate de Paul Driessen)

mini-antologie

Povestea poveștilor

„Deceniul a început bine: să ne amintim că el a fost inaugurat de un film care este o adevărată capodoperă, **Povestea poveștilor** a animatorului sovietic Iuri Norstein”, scria criticul italian Giannalberto Bendazzi despre pelicula ce deține Marele Premiu al Festivalului de la Zagreb—ediția 1980. Operă de remarcabilă complexitate, aceasta este creația unui animator care consideră că „orice realizator de filme de animație trebuie să se intereseze de pictură sau de artele plastice în general”. Nu numai expresia plastică impresionează, ci și formula dramatică abordată. Concepută ca un imens flash-back, **Povestea poveștilor** intră în rezonanță subterană cu filmele lui Tarkovski și conține, ca și acestea, o măturie autobiografică de un coplesitor tonus emoțional. Imposibil de rezumat, pelicula lui Iuri Norstein își dezvăluie treptat straturile de semnificații, reușind să-și cucerească spectatorul uimit de atîta minuțiozitate analitică, dar fascinat de încărcătura reflexivă și afectivă. Un titlu de referință în orice istorie a animației.

Interviu

Premiat cu Marele Premiu al Festivalului de la Ottawa în 1980, **Interviu** (regia: Caroline Leaf, Veronica Souli) este considerat de mulți critici unul dintre cele mai personale filme de animație realizate vreodată. Cele două autoare se reprezintă pe ele însele, vorbesc despre viața lor cotidiană și despre munca lor, își descriu atelierul de creație. Nici o profesiune de credință a unui animator nu beneficiază de atîta spontaneitate în ton, de atîta franchețe în exprimarea bucuriilor și amărăciunilor legate de propria meserie sau a încrederii în posibilitățile nelimitate ale „artei a opta”. Trecerile pline de finețe de la scenele autobiografice la cele de ficțiune pură conțin subtile conotații, vizînd relația dintre viață și operă. Atașantele autoportrete ale autoarelor, măiestria desenului și atmosfera de un lirism tonic asigură acestei pelicule argumente de farmec și de originalitate.

Narcis

În ultimul său film, regretatul realizator canadian Norman McLaren abordează din nou tehnica pixilației (filmarea imaginii cu imagine a mișcărilor omului, acesta fiind tratat ca o păpușă) pe care a folosit-o cu brio în pelicula care i-a adus premiul „Oscar”, **Vecinii**. Operă cu valoare de testament artistic, **Narcis** întregeste trilogia dansului începută de McLaren cu aproape două decenii în urmă prin **Pas de deux** și continuată cu **Balet adagio**. Este o trilogie care, incluzînd cu abilitate suprainpresii și multiplicări de imagini, accelerații și încetări extraordinar ritmate, a reușit să reprezinte însuși spiritul dansului, ra-

mini-antologie

ținea lui de a fi. Ultimul film al cineaștului cu faimă de reformator nu este însă numai o măturisire asupra creației, ci și o tulburătoare reflexie asupra dureroasei aspirații a omului spre perfecțiune. Criticul italian Gianni Rondolino reușește să caracterizeze în câteva cuvinte această peliculă: „Mai puțin frumos decât *Balet adagio*, inegal din punct de vedere stilistic, poate puțin straniu în contextul presupusei trilogii asupra dansului, *Narcis* merge mai departe pe calea introspecției umane”. Această peliculă ce impresionează mai cu seamă prin conținut, încheie tulburător opera unui cineașt care-și întemeiază celebritatea pe inovațiile sale în formă. Una dintre ultimele mari figuri ale animației, Norman McLaren a murit în 1987.

Aventurile lui Mark Twain

Filmul este împlinirea unui vechi vis al animatorului american Will Vinton, acela de a face un lung metraj folosind integral plastilina, material pe care-l anima ca nimeni altul. Nu este vorba despre o peliculă biografică, de o narațiune didactică inspirată din viața marelui umorist Mark Twain. Peripețiile din *Tom Sawyer* sau din *Huckleberry Finn* servesc drept pretext unui inventiv joc plastic, cu ritm îndrăcit și gaguri irezistibile. Metamorfозele figurilor din plastilină au o uluitoare fluiditate sub bagheta magică a lui Will Vinton. Novatoarea și atrăgătoare a lui peliculă poate modifica mentalitatea publicului american obișnuit cu produsele comerciale sau cu performanțele desenului animat, disneyan. Pentru numeroasele sale calități filmul a obținut Marele Premiu al festivalului de la Espinho (Portugalia), 1986.

Cîntărețul din fluier

Cîștigător, în 1983, al unui Mare Premiu la festivalul de la Varna cu filmul de obiecte animate *Minunata lume a mînușilor*, cehoslovacul Jiri Barta a prezentat la ediția, din 1987, un insolit film realizat în tehnica păpușilor. Inspirat dintr-o legendă medievă, *Cîntărețul din fluier* este o parabolă despre intoleranță. Povestea cîntărețului care eliberează un oraș de invazia șobolanilor și nu este deloc recompensat de locuitorii acestuia este narată cu precizie, sensurile morale sînt clare și punctate fără ostentație, personajele sînt adevărate „caractere”, au pregnanță și adevăr psihologic. Ceea ce impresionează la acest film sînt în primul rînd păpușile, concepute cu o remarcabilă bogăție a invenției plastice. Lucrate în lemn, aceste mici statui evocă expresionismul fantastic al lui El Greco și reliefulurile gotice. Regizorul Jiri Barta este un cineașt complex și acest lucru se simte în întreaga peliculă plină de referințe cinemate. Scenografia anim-

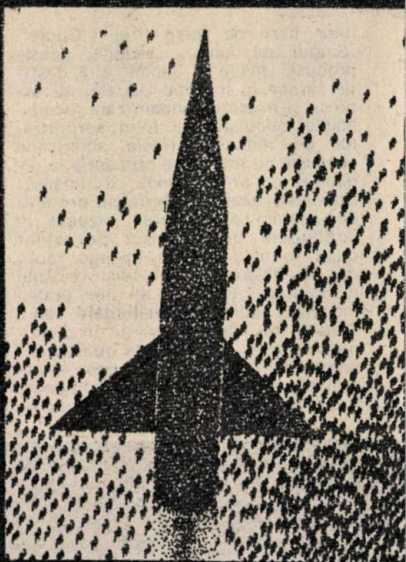
(Continuare în pag. 153)

...Și Gopo
a încălecat
pe un grăunte
de nisip
(Și totuși
se mișcă)



Saltul de la animația
pur deconectantă...
(*Dragonul lui Pete*)

...la animația de conștiință
(*Perpetuum*
de Josko Marušić)



mul Allen de Ridley Scott. Lui Steven Spielberg i se datorează cel mai savuros și ingenios lung-metraj de animație al deceniului, *Cine vrea pielea leoparșului Roger?* Campion al incasărilor (filmul său *E.T.* deține încă recordul absolut), regizorul american este și un producător cu mult fler, ceea ce a dovedit finanțînd și supervizînd această peliculă ce combină spectaculos desenul animat cu filmarea reală, dezvoltînd o idee a lui Disney. Ca și „marele Walt”, Spielberg ține la perfecțiunea realizării și, deși a incredintat regia lui Robert Zemeckis, el și-a pus pecetea asupra ansamblului. Calitatea numărului unu a filmului, recunoscută și de criticii cei mai pretențioși, este formidabila atractivitate a spectacolului cinematografic.

Fără prejudecați asupra subiectului

Vechea luptă a animatorilor cu pre-

judecățile ce plasează „arta a opta” în zona divertismentului minor a cunoscut în acest deceniu o ofensivă fără precedent. Eforturile lor se concretizează în primul rînd în opțiunea pentru subiectele cu acută semnificație contemporană. Abordarea tematicii grave nu este desigur o înclinație de dată recentă, dar nouitatea ține de punerea ei în pagină. Extraordinara diversificare a mijloacelor plastice le-a permis realizatorilor să depășească nivelul anecdotei și să se desfășoare în spațiul larg al narațiunii polifonice. Multiplicarea nuanțelor în portretele făcute omului zilei de azi constituie unul dintre cele mai importante semne ale progresului.

O îngrijorătoare obsesie a contemporanilor noștri, aceea a posibilității declanșării unui război nuclear, răzbate din mai multe pelicule realizate în diverse puncte ale globului. Aș cita dintre ele: *Drumul spre vecin de Ne-*

De la plastilina la firul de par nu există material care să nu poată fi animat

deliko Dragic (Iugoslavia), **Saltul** de Osamu Tezuka (Japonia), **Cum au coborât maimuțele din om** de Anri Kulev (Bulgaria), **Babilon** de Peter Lord și David Proxton (Anglia) ori **Să nu uităm** al compatriotului nostru Olimp

ceniu. Subiecte care altădată ar fi fost excluse din vederile animatorilor sînt astăzi abordate cu mare curaj.

Cele mai spectaculoase transformări în domeniul „artei a opta” s-au petrecut însă de-a lungul deceniului nouă în domeniul mijloacelor de expresie. Zelul născocitor al animatorilor a pus în valoare noi tehnici și procedee, dovedind că avem de-a face, într-adevăr, cu domeniul fanteziei nelimitate. Accesul din ce în ce mai facil la posibilitățile ciberneticii și-a pus desigur pecetea asupra producției din ultimii ani. Respinsă de majoritatea numelor de prestigiu, ofensiva calculatorului a luat pină la urmă direcția serialului, unde contribuția lui poate facilita o serie de operațiuni. Vetera-

O mostră de „animație autobiografică” într-un film de referință (*Povestea poveștilor* de Iuri Norstein)



Vărășteanu. Nu puține sînt filmele care vorbesc despre un coșmar al societății de consum, șomajul. Deși nu lipsite de umor, +1-1 de Guido Manuli (Italia), **Ghidul flecărui cîine pentru asigurarea liniștii căminului** de Les Drew (Canada) sau **Dilema de diplomă** a altui canadian, George Geerstern, pun în chestiune implicațiile dramatice ale acestui fenomen. Există filme care discută despre însingurare în viața trepidantă a metropolelor, așa că **Zgirie-norul** de Josko Marusic (Iugoslavia) sau **Anna și Bella** de Borge Ring (Olanda), cîștigător al unui „Oscar”, în 1985, sau despre dramatismul luptei cu maladia secolului, cancerul (**De ce eu?** al americanului Richard Condie). Există filme care semnalează un alt pericol al „timpurilor moderne”, moartea tradițiilor și aș cita ca exemplu numai **Made in Japan** de Renzo Kinoshita, unul dintre cei mai importanți autori afirmați în acest de-

nul John Halas a îmbrățișat animația asistată de computer, dar a teoretizat abordarea ei moderată și condiționată de însușirea liniei plastice concepută de un artist prestigios. Dovedă este filmul său **Dilema**, o parabolă pacifistă cu aleasă ținută grafică. În anii '80, s-au făcut pași importanți și în domeniul hologramei animate, promovată de americanii George Griffin și David Erlich, prefigurată ca un spectacol al viitorului.

Căutarea noutății nu se leagă însă numai de progresele științei. Cum spuneam înainte, ea a căpătat în primul rînd forma abordării unei grafici mai rafinate și mai complexe. Sovieticii Iuri Norstein sau Rein Raamat, olandezul Paul Driessen, canadienii Frédéric Back și Caroline Leaf, bulgarii Anri Kulev și Boris Kanev, italienii

(Continuare în pag. 154)

mini-antologie

(Urmare din pag. 152)

teste de perspectivele deformante din **Cabinetul doctorului Caligari** iar cîteva siluete profilate hiperbolic în contre-jour trimis cu gîndul la Eisenstein. Ansamblul are unitate, reușind să topească toate elementele într-o atmosferă fantastică și apăsătoare. **Opera** de mare rigoare și rafinament, **Cîntărețul din fluer** este un film ce înalță platforma artistică a animației de păpuși. A cîștigat premiul categoriei lung metraj la festivalului de la Espinho în 1986.

Noaptea

O remarcabilă „opera primă” realizată în tehnica animației cu nisip. Debutantul sovietic Viktor Petkevici a ales acest material pentru filmul său inspirat dintr-o povestire de Platonov, considerînd că procedeul tehnic este „un traducător ideal a tot ce este oniric, inconștient, vis”. Povestea unui copil care încearcă să vadă lumea cu ochii unei insecte devine o interogație asupra raportului dintre vis și realitate. Atmosfera ireală sugerată prin ambianța plastică este sporiată de coloana sonoră cu accente muzicale ciudate. Animația de impecabilă fluiditate inobilează această tehnică specială, cu posibilități expresive încă insuficient explorate. Autorul este un elev al lui Iuri Norstein (deținătorul celui dintîi premiu „Andrei Tarkovski” (1989) și, ca și acesta, dovedește prin creația sa că filmul de animație poate avea o densă atmosferă poetică. Viktor Petkevici — un nume de care cu siguranță vom mai auzi.

Omul care planta pomi

O povestire de Jean Giono i-a inspirat canadianului Frédéric Back un emoționant film despre altruism. Avînd o dimensiune filosofică lipsită de ostentație, pelicula sa omagiază efortul deschizătorilor de drumuri care, fără să aștepte să fie recompensați, au lăsat urme vizibile ale trecerii lor prin lume, ducînd la bun sfîrșit acțiuni menite să înfrumusețeze viața semenilor. Personajul principal este un bărbat care, an de an, plantează într-o regiune aridă pomi, mii de pomi din care se naște o pădure. Vocea caldă a lui Philippe Noiret rostește cu inspirate accente textul lui Giono în timp ce metamorfoza imaginilor cu nobilă ținută plastică sugerează trecerea timpului. Apelînd la tehnica desenului în pastel pe hîrtie, filmul este admirabil animat. Calitățile sale de excepție i-au adus Marele Premiu al Festivalului de la Annecy, ediția 1987, și mult rîvnitul premiu „Oscar”. Nume de prestigiu al cinematografului canadian Frédéric Back a primit, în 1988, premiul A.S.I.F.A. pentru întreaga activitate.

O lume sfărâmată

Filmul lui Boris Kaney impresionează în primul rînd prin noutatea tehnicii, botezată de el „decupaj vertical”. Aceasta constă în crearea unor personaje bidimensionale din hîrtie de ziar și susținute de un schelet metalic. Ingeniozitatea este sporită de inspirata opțiune pentru un subiect potrivit. Eroul este un omuleț din hîrtie pe care toată lumea îl imbrîncoșează și sfîronează, îl strivește, îl maltratează într-un fel sau altul. El are puterea că după fiecare aventură de acest fel s-o iie de la capăt, găsindu-și pînă la urmă, un drum propriu unde „negativii” din hîrtie sînt spulberați de vînt. Autorul își explică intențiile: „Am vrut să arăt prin acest film că fiecare dintre noi poate suferi ofense. Cu toate acestea, fiecare dintre noi poate găsi în el însuși demnitatea și curajul de a se lupta pentru propriul lui viitor”. Pelicula a cîștigat premiul pentru originalitatea tehnicii la festivalul de la Ottawa în 1988 și, împreună cu **Omul care planta pomi**, Marele Premiu la Annecy, în 1987.

Cine vrea pielea iepurașului Roger?

Cine anticipa că Steven Spielberg „merge la sigur”, investind în acest lung metraj ce combină cu meșteșug și în proporție inspirată desenul animat și filmarea reală ar fi cîștigat un pariu spectaculos. Premisele erau desigur promițătoare: un subiect scris de însuși Walt Disney cu priceperea lui inegalabilă de a povesti cum binele învinge răul, o poveste atrăgătoare ce glorifică prietenia și are atîtul includerii în tramă a unor celebre personaje ale animației: Donald Mickey Mouse, Bugs Bunny. Ba chiar și Betty Boop, vinzătoare de țigări apare în preajma eroului principal, iepurele Roger, locuind ca și el în **Tontown**, o suburbie a Hollywood-ului locuită de **toons**, creaturi bidimensionale binecunoscute iubitorilor de desen animat. De eliberarea protagonistului pus sub acuzație de crimă pasională depinde salvarea acestei lumi care reprezintă, în ochii milioanei de spectatori, revanșa fanteziei asupra cotidianului cenușiu. Salvatorul face parte din cealaltă tabără, a oamenilor în carne și oase și este un detectiv particular cam mototolit și cam lipsit de haz, interpretat însă cu simțul umorului de actorul Bob Hoskins care șarjează o întreagă tipologie detectivă cu aură eroică. Spielberg a incredintat regia părții jucate lui Robert Zemekis, cineast rodat în ale suspensului (cunoscut nouă ca autor al unui science-fiction, **Evadați din viitor**) iar partea de animație englezului Richard Williams. Marijaul dintre cele două tehnici este perfect, gagurile au savaoare și prospețime iar ansamblul cîștigă atașamentul nu numai pentru captivanta lui atractivitate, ci și pentru ideea promovată: lumea ar fi mai săracă fără desenele animate.

D. D.



Aventuri mai mult sau mai puțin fantastice (Călătorie în Melonia de Per Ahlin)

(Urmare din pag. 153)

Guido Manuli și Bruno Bozzetto, belgianul Raoul Servais sau românii Radu Igazsag și Zeno Bogdănescu au contribuit substanțial la înnobilitarea plasticii în filmul de animație. Afirmarea noutății a căpatat și forma abordării unor noi tehnici și a unor noi „materiale de animat”.

Una dintre cele mai ingenioase pelicule ale deceniului este **Posibilitățile dialogului** de Jan Svankmajer (Cehoslovacia), cîștigătorul Marelui Premiu la Festivalul de la Annecy, în 1983, pentru inteligența compunerii unor portrete din obiecte animate, după modelul artistului medieval Archimboldo care crea uimitoare măști din elemente banale: legume, pietre, pantofi, ceasuri, etc.

Chiar și un clasic al animației ca Ion Popescu-Gopo s-a consacrat în acest deceniu experimentului. După ce a realizat o suită de filme-scoală ce inventariază majoritatea procedurilor și tehnicilor, a trecut la valorificarea acestora într-o peliculă de remarcabilă expresivitate plastică și emoțională unde figurează un atașant portret de femeie, folosind ca „mate-

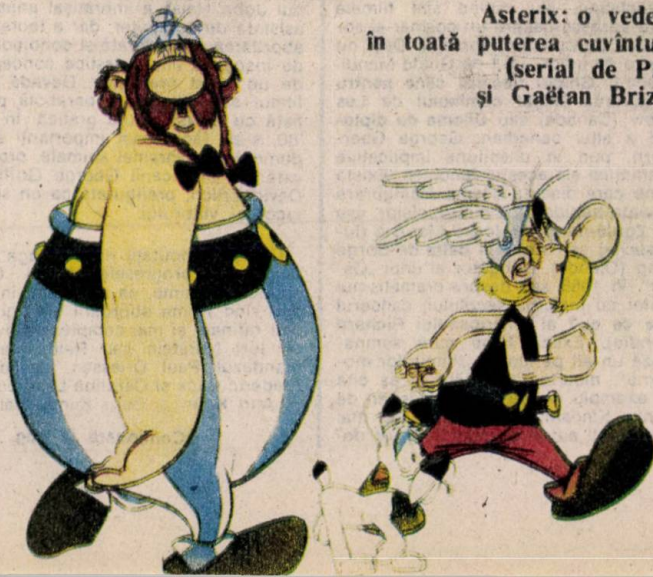
rie primă” parul, **Tu** (1983), cîștigătorul premiului „Dragonul de argint” la Festivalul internațional de scurt metraj de la Cracovia.

Un rol covârșitor în afirmarea noutății îl joacă desigur festivalurile specializate, a căror strategie de luptă împotriva concesiilor comerciale a căpatat în anii '80 un și mai apăsător contur. Celor mai prestigioase festivaluri competitive internaționale (de la Annecy, Zagreb, Ottawa, Varna), desfășurate sub patronajul selectiv al A.S.I.F.A., li s-au adăugat în acest deceniu altele: cel de la Hiroshima (la prima ediție, în 1985, premiul pentru debut a revenit filmului nostru **Fotografii de familie** regizat de Radu Igazsag) și cel de la Shanghai inițiat în 1988.

Cum posibilitățile de difuzare ale scurt metrajului rămîn, totuși, reduse, șansa oferită de festivaluri de a vedea cele mai interesante pelicule, uneori de reformatoare noutate, este unică. Am ales dintre acestea nouă care, premiate sau nepremiate, își vor gasi cu siguranță locul într-o istorie a „artei a opta”.

Dana DUMA

Asterix: o vedetă. în toată puterea cuvîntului (serial de Paul și Gaëtan Brizzi)





Magazinul de curiozități

În perimetrul mai îngust sau mai lat al ecranului, de-a lungul a peste nouă decenii de cinema, mulți actori și personajele lor și-au aflat celebritatea. Mereu noi „valuri” de vedete preiau într-o ștafetă nonstop „idealul” secret al fiecărui spectator, ținând pasul cu evoluția societății în general și cu gustul personal, în special. Oricât de trecătoare ar fi modelele, privilegiul cinematografului este să fixeze în imagini clipe și chipuri care au scris istoria artei a șaptea, reflectând, în fond, chiar istoria oamenilor.

Odată cu era computerelor, arta în curind centenară, s-a lăsat măsurată în date, cifre, recorduri, topuri. Se cunosc astăzi cu precizie care au fost cei mai ecranizați autori, cele mai jucate personaje, cei mai de succes și cei mai imitați actori, cele mai rentabile filme, ce subiecte au provocat cele mai numeroase remake-uri, ce sport a inspirat cei mai mare număr de scenarii (în paranteză fie spus, fotbalul și boxul) etc. etc. etc.

Toate aceste performanțe oferă, în ultimă instanță, ca orice statistică, premisa unor judecăți de valoare.

Iată doar câteva din aceste bilanțuri, pe care le-am putea expune într-un imaginar „magazin al curiozităților cinematografice”. Fiecare trează în felul lor, un contur al planetei-cinema.

**Succesul,
această
necunoscută**

Legile succesului rămân mereu necunoscute iar singurele sale unități de măsură — premiile și box-office-ul — ne pun adesea în fața unor concluzii contradictorii. Dacă la intrarea (sau ieșirea) unei cinematoci din București, Roma, Stockholm..., am organiza un plebiscit ad-hoc și am întreba



Echilibrul între popularitate în epocă și prestigiul postum: Mary Pickford



**„Cînd am văzut-o prima dată era atît de frumoasă încît am leșinat!”
John Barrymore despre Mary Astor
(în *Beau Brummell*, 1923)**

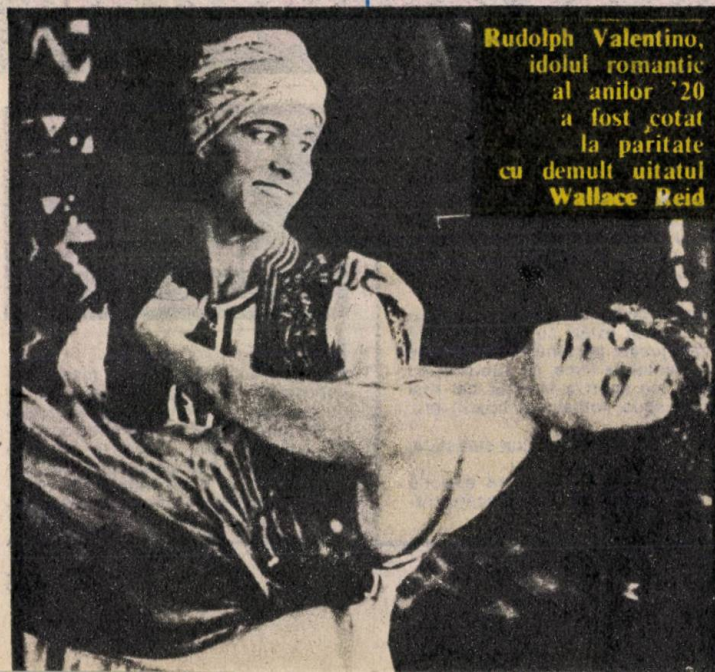
spectatorii, care dintre actorii din cinematografia universală reprezintă, pentru ei, un capitol din istoria filmului, mai mult ca sigur numele unor Garbo, Dietrich, Bergman sau Chaplin; Cooper, Newman nu vor lipsi. Și totuși, în anii cînd aceștia faceau marile lor filme, au fost absenți de pe lista celei mai mari distincții naționale

a breslei: Oscarul, ca și de pe primele locuri ale box-office-ului autohton. Să urmărim acest paradox fără a încerca să lămurim inexplicabilul: ce face un succes?

Cum stim, Chaplin nu a fost niciodată recompensat cu premiul Oscar ca interpret sau regizor. Creatorul celui mai popular personaj din istoria

cinematografului: Charlot, a primit statueta doar pentru întreaga sa operă, într-un gest obligatoriu reparator, abia în 1971, cînd avea 82 de ani. Dietrich și Garbo nu au figurat niciodată printre învingători în cursa Oscarului. Iar Paul Newman a absentat vreme îndelungată dintre laureații celor mai buni interpreți. Abia după ce a candidat nu mai puțin de șapte ori la acest titlu, în 1986, primește un Oscar pentru rolul din *Culoarea banilor*, filmul lui Martin Scorsese. Actorul împlinise atunci 62 de ani și, dezamăgit de atîtea eșecuri anterioare, nici nu se prezentase în seara Galei.

Surprizele sporesc dacă încercăm să comparăm lista laureaților Oscarului cu cota lor la box-office, indicînd, de la an la an, actorii care au atras cel mai mare număr de spectatori în sălile de cinema. Gary Cooper — prototipul junelui prim trei decenii — recompensat cu trei premii Oscar (pentru *Sergentul York* în 1941; seriful din *La amiază*, westernul lui Fred Zinnemann în care suspensul hitchcockian trecea înaintea acțiunii, în 1952; și un Oscar pentru întreaga sa carieră, în 1960) a ocupat locul I la box-office doar într-un singur an: 1953. Spencer Tracy are o poziție și mai ciudată. Acest Jean Gabin al Americii, creatorul unei galerii de personaje originale în peisajul hollywoodian; de altfel de două ori laureat al Oscarului (1937—1938), nu a ajuns nici măcar o dată în fruntea box-office-ului. În schimb, Bing Crosby a ocupat locul I în toplanța celor mai rentabile vedete.



**Rudolph Valentino,
idolul romantic
al anilor '20
a fost cîntat
la paritate
cu demult uitatul
Wallace Reid**



**Oricât s-ar părea de ciudat,
nici Marlene Dietrich nici Garbo
n-au primit Oscarul de interpretare
și nici n-au ocupat locul I la box office**

timp de cinci ani consecutiv (din 1944 până în 1948!). Popularitatea sa era atât de mare încât despre el se spunea că dacă ar candida la președinția Statelor Unite s-ar instala cu siguranță la Casa Albă! Tot succesul de popularitate i-a adus probabil și Oscarul 1944, pentru un film și un rol cu totul oarecare, **Merg pe drumul meu**. Dar ciți dintre cinefilii de azi i-ar include într-o istorie a cinematografului?

La egalitate cu Bing Crosby se află, din 1915 și până azi, numai alți trei actori. John Wayne (locul I la box office în 1950—51—54—63—71), al cărui succes se justifică și datorită genului cel mai popular și specific american cu care practic s-a identificat: westernul, el fiind socotit cow-boy-ul număr 1. Ceilalți doi sînt Rock Hudson și Burt Reynolds și ei de cinci ori pe locul I (1957—59—60—61—62 și respectiv din 1978 până în 1982). Deși, tot amîndoi dețin odată cu trecerea anilor un loc secund în preferințele spectatorilor. În schimb, figurează cite o singură dată în topul încasărilor actori ca James Stewart — 1955; William Holden — 1956; Jack Lemmon — 1964; Lee Marvin — 1965; Sidney Poitier — 1968. Între cei prezenți de două ori în topul încasărilor se află: Lon Chaney — 1928, 1929; Bob Hope — 1943, 1949; Sean Connery — 1965, 1966; Paul Newman — 1969, 1970. Prezența cea mai

surprinzătoare în această categorie este însă cea a lui Rudolph Valentino, idolul romantic al anilor '20, al cărui sfîrșit, la 31 de ani, a provocat mai multe sinucideri și a cărui înmormîntare a căpatat proporțiile unui eveniment național: se afla pe locul I tot de două ori; în 1924 și 1925. la paritate cu demult uitatul Wallace Reid — 1919, 1920.

De trei ori pe locul I la box-office figurează îndreptățit Clark Gable, Mickey Rooney, Robert Redford, dar și Will Rogers, (1933, 34, 35), a cărui filosofie „de doi bani” a cucerit, atunci întreaga suflare cinematografică, dar fără să lase urme în istoria artei a șaptea.

În sfîrșit, doar doi actori au primit, în cele nouă decenii de cinema, votul popular de patru ori: Douglas Fairbanks și Clint Eastwood. Asocierea celor doi peste ani este concludentă pentru constanta propensiune a spectatorului american către filmul de acțiune și aventură.

Paralela dintre premiile Oscar, box-office și locul ocupat pentru eternitate în timpul cinematografic nu este mai puțin deconcertantă în privința actrițelor. Singura vedetă (dintre actori și actrițe) incununată de patru ori cu Oscarul pentru cea mai bună interpretare într-un rol principal este Katharine Hepburn (1932/1933, 1944, 1967, 1981). Ea a fost una dintre puținele actrițe de anvergură rămăsa activă din anii '30 până în anii '80, impu-

**Katharine Hepburn
deține recordul absolut
al premiilor Oscar:
de patru ori laureată!
(cu David Manners)**



nind un stil unic în Cetatea filmului, mai întâi alături de primii ei parteneri (Johnny Barrymore, Douglas Fairbanks jr.) până la cei cu cotă la zi ca Peter O'Toole sau Nick Nolte, știind să depășească toate modele și să folosească toate virstele. Totuși, Katharine Hepburn s-a aflat pe locul întâi la box-office doar o singură dată: în 1969 (anul următor turnării filmului *Leul în iarnă*), bătând un alt record: a fost, la 60 de ani, cea mai virstnică actriță care să fi ocupat acest loc.

De trei ori laureată a Oscarului (de două ori pentru un rol principal în *Casablanca* — 1944 și *Anastasia* — 1954; și o dată pentru rol secundar în *Orient Express*, — 1974), Ingrid Bergman, actrița hollywoodiană cu cei mai mulți admiratori pe toate meridianele, figurează o singură dată

ducția anilor '60 și respectiv în filmul politic al anilor '70, creatoare a unor personaje caracterizante pentru un anume ideal și moment social) tot de două ori pe locul întâi la box-office (în 1981—1982) se află cântăreata de muzică country Dolly Parton: Ajunsă via voce pe ecran, ea a reușit să le egaleze, numai datorită popularității ei de cântăreată, după doar un prim rol în comedia socială *De la 9 la 5*.

Spre deosebire de Bing Crosby, singurul cântăreț-actor cu o cotă altă de ridicată, pe lista actrițelor care s-au impus în fruntea celor mai rentabile vedete și datorită muzicii se află și Doris Day. Ea a cunoscut un succes instantaneu după primul film (*Romanță în larg*, 1948) și a acaparat locul 1 la box-office timp de șase ani (1959—60, 62, 63, 64, 65) fără însă

prezentă pe locul 1 doar de trei ori: 1966, 67, 68.

Recordul absolut al box-office-ului feminin și masculin pe ecran — opt ori locul întâi (consecutiv între 1942—1951) — îl deține tot o dansatoare-cântăreată: Betty Grable, desigur, astăzi, nu face parte din filmoteca de aur. Startul popularității ei s-a datorat însă războiului. În acele zile, pentru sutele de mii de soldați americani aflați departe de casă, luptând pe fronturile antifasciste, ea a întruchipat fata ideală. Totuși menținerea cotei ei cinci ani după terminarea războiului ține tot de acel coeficient de inexplicabil care intră în compoziția oricărui succes.

O altă întrebare rămasă fără răspuns ridică și Marilyn Monroe. Simbolul necontestat al sex-appeal-ului,

Trei super-recorduri datorate în exclusivitate muzicii: Betty Grable, Bing Crosby (aici cu Joan Fontaine) și Dolly Parton



pe locul 1 în topul încasărilor de peste ocean (în 1946).

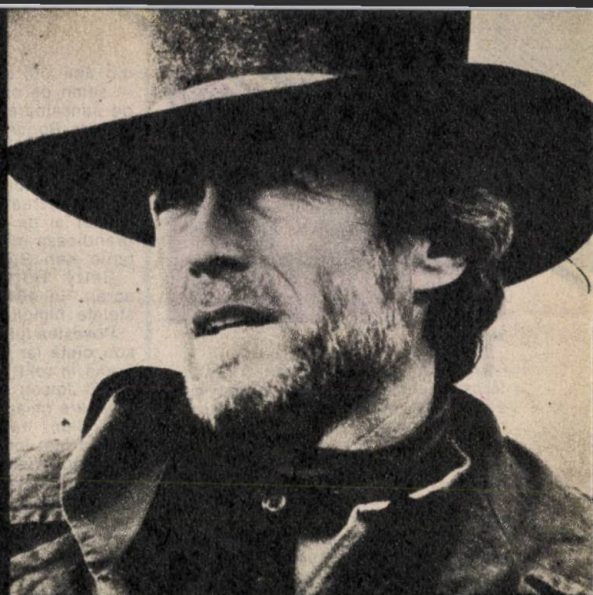
Tot o singură dată s-au clasat în decursul anilor: Joan Crawford, Greer Garson, Grace Kelly, și, mai recent, Ali MacGraw, Diane Keaton, Meryl Streep, Sally Field, Tatum O'Neal. Aceasta este cea mai mică laureată a Oscarului, preluând, după ani și ani, ștafeta de la Shirley Temple, care a fost însă o mare răsfățată a box-office-ului în anii '30, ocupând cinci ani consecutiv locul 1 (1934—1939).

Dintre actrițele aflate de două ori pe primul loc s-o numim pe Clara Bow, Janet Gaynor, Bette Davis și, mai recent Elizabeth Taylor și Jane Fonda. La paritate cu ultimele două (de altfel capete de afiș în superpro-

ca personajele ei să fi depășit farmecul agreabilității sau al divertismentului pe gustul zilei. Tot de șase ori în topul box-office-ului s-a plasat Barbra Streisand (1970—72, 73, 74, 75, 77). Calitățile ei de comediantă nu pot fi negate, totuși excepționala popularitate a „fetei nostime”, într-un deceniu cind altele actrițe au creat personaje contemporane care au schimbat radical fața Cetății filmului, s-a datorat, parcă, tot muzicii. Primele ei succese au fost, de altfel, exuberantele musical-uri *Funny Girl*, *Hello, Dolly* și au continuat cu *Funny Lady*, *S-a născut o stea* etc. chiar dacă între ele actrița nu a jucat întotdeauna pe note. În comparație cu succesul ei este mai greu de explicat poziția ocupată la box-office de Julie Andrews și ea o stea a câtorva musicaluri de supersucces (*Sunetul muzicii*, *Mary Poppins*)

incă azi la 28 de ani după dispariția ei, subiect de cult pentru fanii adunați în zeci de cluburi ce-i poartă numele, actrița despre care s-au scris cel mai mare număr de cărți biografice, amintiri, de ficțiune etc., Marilyn Monroe a fost numai de trei ori în vârful box-office-ului (1953—1955). Cu același număr de puncte, în toată istoria Hollywoodului, au mai fost Julie Andrews și Norma Talmadge (pentru anii 20).

Un loc aparte între actrițe, ca și soțul ei Douglas Fairbanks între actori, singura de șase ori pe locul 1: Mary Pickford. Ea reabilitează intrucivă echilibrul între popularitatea în epocă și prestigiul postum, de care filmele și personajele ei se bucură în cinematocile contemporane. Dar și în cazul ei o neconcordanță: a fost doar o singură dată laureată a premiului Oscar.



La paritate: Douglas Fairbanks și Clint Eastwood

Originalul și imitațiile sale

Charles Chaplin a împlinit în aprilie trecut 100 de ani de la naștere.

iar faimosul său personaj, confundat până la identitate cu creatorul său: Charlot a celebrat venerabila vîrstă de trei sferturi de secol de cînd nu conține să farmece copii mai mici și mai vîrstnici, de pe toate meridianele. Nu este de mirare deci că Charlot mai deține încă un record (pe lîngă multe altele) și anume acela de a fi fost personajul cel mai imitat ca atare, pe ecran, de alți actori.

Leslie Henson a fost cel dintîi care l-a imitat, în 1916, într-un film de James Barrie *The Real Thing At Last* (Anglia), în care noul Charlot interpreta un producător preocupat să monteze „Macbeth” într-o versiune contemporană. În același an, Charlot mai apărea în Anglia, jucat de Fred

Evans și în Australia, de Ern Vockler. Le urmează Graham Douglas în Statele Unite și două versiuni cinematografice ale vagabondului realizate în China (1922), Charlot fiind interpretat de un englez, Richard Bell.

În Japonia, interpretul lui Charlot a fost Katsuo Mikoshiba și despre el se spune că a reușit cea mai perfectă asemănare cu modelul (în fotografie). În 1926, în Anglia, Chick Wango preia aidoma rolul lui Charlot; iar în Germania, un actor îi parafrazează pînă și numele, apărînd pe generic drept Charlie Kaplin. Odată cu anii '30, aceste imitații încetează. În ultimii ani, la Hong Kong reapare un imitator al lui Charlot într-o serie de filme comerciale alături de autohtonul Kung Fu.

Charlie Chaplin în *Circul* și „sosia” sa japoneză: Katsuo Mikoshiba



Viața ca un scenariu

Tot la capitolul curiozități reținem transpunerea pe ecran nu a unor personaje celebre, ci a unor episoade reale din viața unor mari actori, în alte interpretări.

Povestea Diane Barrymore (1921—1960), încercând să-și scape tatăl, marele actor John Barrymore, de patima băuturii, este susținută de Dorothy Malone și Errol Flynn, în **Prea mult, prea repede** (scenarist și regizor Art Napoleon, după memoriile Diane Barrymore — 1958). Flagelul provocat de același viciu în Cetatea filmului, a cărui victimă a fost și faimosul comic excentric W.C. Fields (1879—1946), a fost trăit pe ecran în interpretarea lui Rod Steiger. În rolul iubitei sale Carlotta Monti, care și-a neglijat cariera spre a-l îngriji, Valérie Perrine.

Biografiile marilor actori, după ce au ieșit din scena vieții, au fost, adesea scenarizate la Hollywood, fiind folosite ca un magnet sigur la public.

Astfel, Humphrey Bogart a fost interpretat de Kevin O'Connor; Joan Crawford de Faye Dunaway;

Clark Gable de James Brolin; soția sa Carole Lombard, într-un alt film, a fost jucată de Jill Clayburgh.

Bomba explozivă a anilor '20, Jean Harlow a fost recreată, în două versiuni, de Carroll Baker și de Carol Lynley;

Liubov Orlova, marea actriță și cîntăreață a scenei și filmului sovietic

din anii '30, a căpătat la Hollywood, în semn de omagiu pentru talentul ei de dansatoare și cîntăreață, chipul lui Ginger Rogers. Filmul a fost regizat chiar de soțul Liubovei Orlova, Grigori Alexandrov.

Idolul anilor '20, Rudolph Valentino a fost recreat, în 1951, de Anthony Dexter și de Nureev, în 1977, într-o grandioasă montare a regizorului britanic Ken Russell.

Betty Hutton a rememorat pe ecran, în 1947, cariera uneia dintre stelele filmului mut: Pearl White.

Povestea lui Al Jolson (1946) și **Jolson cîntă iar** (1949), ambele cu Larry Parks în rolul titular și chiar cu vocea lui Al Jolson (1886—1950) în ambele; El apare chiar într-o secvență din primul film, reamintind spectatorilor cine a fost interpretul celui dintîi film sonor din istoria cinematografului.

Povestea lui Buster Keaton reia flagelul alcoolismului în chiar existența marelui și inimitabilului comic al filmului mut, în interpretarea lui Donald O'Connor.

Doaă actrițe s-au încumetat să o joace pe Marilyn Monroe așa cum a trăit în realitate: Misty Rowe în **La revedere, Norma Jean** (1975) și Catherine Hicks în **O poveste nespusă** (1980), de fapt, ecranizarea biografiei actriței așa cum a scris-o Norman Mailer.

Dintre poveștile tragice care pavează drumul spre glorie al actorilor, cea a lui Frances Farmer (1914—1973) este și cea mai zguduitoare prin implicațiile ei asupra durității și cinismului lumii spectacolului american. Jessica Lange (abia lansată pe orbita supervedetelor, după ce realizase, în regia lui Bob Raphelson, **Poștașul sună întotdeauna de două ori**), propune ecranizarea biografiei actriței Frances Farmer, victimă a mecanismului devorator al producătorilor de la Hollywood. Propunerea este întâmpinată cu acel faimos: Nul Printre cei ce au refuzat să facă filmul se numărau nu doar producătorii, ci chiar regizori de renume ca Bob

Fosse sau Bob Raphelson. Povestea lui Frances Farmer era povestea unei personalități feminine înzestrată cu o cinegenie și un talent care ar fi putut-o destina unei strălucite cariere. Actrița a înțeles însă să le pună în valoare pentru a sfida tabuurile hollywoodiene și puritanismul modului de viață american. În anii '30, lucrează pentru RKO și pentru Samuel Goldwyn, — fiind socotită de regizorul Howard Hawks (după ce au filmat împreună celebrul **Come and Get It** — 1936): „Cel mai talentat star cu care am filmat pînă acum”. Dar personalitatea actriței devenea tot mai jenantă. Dorința ei de a interpreta roluri care să spună, într-adevăr, ceva despre societatea în care trăia, într-o vreme cînd, la Hollywood, actrițele trebuiau să se supună dictonului: „Fii frumoasă și tac!”, a fost calificată drept incomodă de către cei ce dețineau puterea în Cetatea filmului, în așa fel încît actrița Frances Farmer s-a văzut nevoită să părăsească platourile și să se îndrepte către scenă. La New York, în cadrul de două ori faimosului Group Theatre (pentru vederile sale de stînga și pentru platforma sa estetică), Frances lucrează cu Elia Kazan, Lillian Hellman și Clifford Odets (ultimii doi numiți se vor număra printre viitorii „proscriși” ai Hollywoodului, în anii „vinătorii de vrăjitoare”). Dar și acolo, producătorii hollywoodieni nu-i dau pace. Dacă ei au respins-o, ea nu-și putea afla celebritatea în altă parte. Lui Odets i se propune să facă film în schimbul excluderii actriței din compania sa. Tirgul se încheie. Puținele filme pe care le-a realizat Frances Farmer (doar șase între 1935—1942), în acea stare de hărțuială continuă cu producătorii, nu-i pot servi de suport moral. Actrița se refugiază — ca atîtea altele de pe meleagurile californiene — în alcoolism și droguri. Urmărirea necruțătoare continuă. Producătorii, luîndu-și aliată chiar propria ei mamă, profită de dezechilibrul nervos al actriței și determină internarea ei într-un spital de boli mintale, unde este supusă unui brutal tratament psihiatric și unde va rămîne un număr de ani, timp în care suferă și o operație pe creier care îi mutilază cu totul personalitatea. După acest tragic episod a avut o singură revenire pe ecran, în 1958.

Faptele vieții ei — readuse pe ecran prin perseverența și talentul actriței Jessica Lange — nu au fost agreate nici de Hollywoodul anului 1982, adică după patru decenii. Filmul, socotit la rîndul său incomod, nu e reținut în palmaresul Oscar-ului, deși Jessica Lange face una dintre cele mai remarcabile creații actricești din ultimul deceniu, iar monștrul Graeme F. Clifford, instalat cu acest prim film în scaunul regizoral, face dovada unei concentrări artistice remarcabile. Important este că filmul a fost făcut și că biografiile actorilor transpuse pe ecran nu mai erau destinate doar strălucirii miturilor Hollywoodului, ci și dezastrelor cu care adesea ei, actorii, și-au plătit gloria.

„Ceea ce i s-a întîmplat lui Frances Farmer i se poate întîmpla, azi sau mîine, oricărei alte tinere actrițe, spune Jessica Lange. Frances numai nebulă n-a fost. Ea era doar în avans față de epoca ei și a reprezentat o sfi-dare pentru establishmentul

Biografia Carolei Lombard re-creată de Jill Clayburgh



Carole Lombard



**Tragica existență a actriței Francis Farmer
în înfruntarea ei cu Cetatea filmului
reconstituită în interpretarea Jessicăi Lange.**

producătorilor, pentru că a fost prea sinceră, prea curajoasă și nu a acceptat să le facă jocul." Diagnosticul actriței Jessica Lange este valabil și pentru o sumedenie de alte cazuri care fac, în felul lor, una din „modele” psiho-sociale ale Hollywoodului. Astăzi, nu avem nici un motiv să credem că Frances Farmer nu și-ar fi aflat locul lângă Fonda, Field, Streisand, Hawn sau Lange. De altfel, dintre numeroasele victime ale autocrației producătorilor, se află, în anii din urmă, și Raquel Welch. În proces cu titanul Metro Goldwyn Mayer, iritat că actrița a îndrăznit să-l înfrunte public, ea s-a văzut — în ciuda cotei ei excepționale de popularitate și a reparațiilor financiare primite — respinsă de pe platouri.

ține sub identitatea lor reală pentru a-și spori sau menține publicitatea, ceea ce în cinema se traduce printr-un plus de câștig. Cam 160 de actori s-au „jucat” pe ei înșiși pe ecran. Să ne rezumăm la câteva exemple.

Anii '20. Într-o primă încercare de a arăta Hollywoodul așa cum era, un film intitulat chiar **Hollywood** reunește pe ecran câteva dintre vedetele

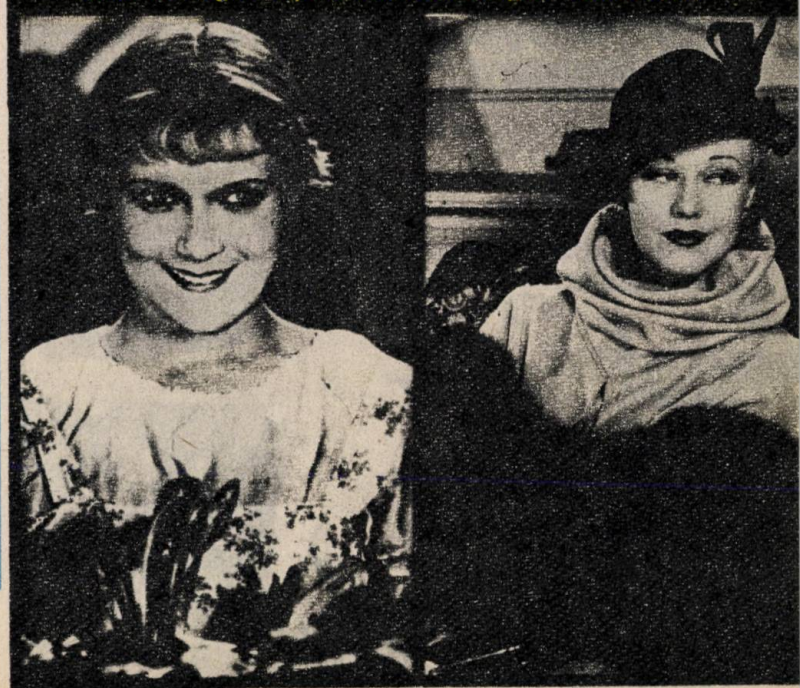
sale de la început. Mary Pickford, Mary Astor, Gloria Swanson, Constance și Norma Talmadge, Betty Compson, Douglas Fairbanks, Ben Turpin, Pola Negri. Greta Garbo și clasicul ei partener John Gilbert apar — așa cum erau în realitate — în **A Man's Man**. Mary Pickford și Douglas Fairbanks acceptă să apară într-un film sovietic **Sărutul lui Mary Pickford** în regia lui Serghei Komorov. Charles Chaplin împreună cu Douglas Fairbanks pot fi văzuți în **Show People** iar Norma Shearer, în **Married Flirts**.

Anii '30. Mult mai puțin numeroase aceste filme. Pot fi văzuți Betty Compson în **Hollywood Boulevard**; Jackie Coogan în **Free and Easy** (Libertate și fără grijă), Al Jolson și Buster Keaton în **Cavalcada Hollywoodului**.

Anii '40.

Este decada în care se fac cele mai numeroase filme de acest fel. Înainte de război ele exprimau euforia Cetății filmului în fața propriului succes, acesta va păli în anii postbelici din multiple motive și, nu în ultimul rând, în urma apariției televiziunii ca produs de consum. Filmele realizate în timpul războiului urmăreau, prin aglomerarea de vedete prezentate așa cum erau în viața de fiecare zi, să întărească moralul combatanților de pe fronturile antifasciste. Un succes deosebit în această campanie susținută de staruri a fost **Thanks Your Lucky Stars** (Mulțumeste norocului) un musical de război în regia lui David Butler, reunind pe generic pe cei mai aplaudați actori ai momentului: Humphrey Bogart, Bette Davis, Olivia de Havilland, Errol Flynn, John Garfield, Ida Lupino. În „rolul” lor de fiecare zi, **It's A Great Feeling** (Ce bine mă simt) este o farsă care a beneficiat de apariția lui Henry Fonda, Edward G. Robinson, Doris Day, Gary Cooper.

**Nu au jucat niciodată împreună, dar Ginger Rogers
a fost pe ecran Liubov Orlova,
chiar în regia soțului acesteia: Grigori Alexandrov**



**Totul
de
vînzare**

Titul filmului lui Andrzej Wajda **Totul de vînzare** este într-adevar emblematic și pentru o artă care nu se poate face fără bani și încă foarte mulți. Dacă, în majoritatea cazurilor, viețile actorilor au fost transpuse pe ecran fără voia lor, ei fiind de mult dispăruți, nu puțini sînt actorii care au acceptat apariții în filme de fic-



**Joan Crawford, favorita publicului feminin,
a fost interpretată pe ecran de Faye Dunaway**

Joan Crawford, Errol Flynn, Danny Kaye, Patricia Neal, Jane Wyman, Eleanor Parker — și Ronald Reagan — destinată tot solidarizării actorilor cu cei de pe front. În **Star Spangled Rhythm** (regia George Marshall) un portar de la Paramount spune fiului său, un marinăr venit în permisie, că a ajuns mare producător. Din nou o intrigă-pretext pentru a prezenta pe ecran toți actorii aflați pe statele de plată ale studioului. Dintre ei: Anne Revere, Bob Hope, Bing Crosby, Paulette Goddard, Veronica Lake, Do-

rothy Lamour, Ray Milland, Frenchot Tone, Dick Powell, Alan Ladd și alții. **Variety Girl** este tot o producție Paramount care, pe lângă actorii din filmul precedent, mai invită pe ecran și tinere speranțe. Printre acestea: Burt Lancaster! Un alt super-show în care actorii apar ca ei înșiși, a fost **Stage Door Canteen** (Cantina teatrului). S-au dat concursul Harpo, Marx, Paul Muni, Merle Oberon, Katharine Hepburn, Johnny Weissmuller. Din nou într-un super spectacol destinat frontului **Follow The Boys** (Mergi

după băieți) pot fi văzuți: Orson Welles, Marlene Dietrich, Jeanette MacDonald.

Jucându-se tot pe ei înșiși, nu în super-show-uri, ci în filme obișnuite apar: Cary Grant în **Without Reservation** (Fără rezervație); Ralph Richardson în **The Volunteer** (Voluntarul).

Anii '50

Moda supershowurilor sau mai bine zis posibilitățile financiare de a le realiza, a apus. Procedul este păstrat la scară redusă. Astfel, Ethel Barrymore și tatăl ei Lionel Barrymore, Rex Harrison și Lili Palmer apar în **Main Street Broadway**; Ava Gardner în **The Band Wagon**; Mack Sennett în **Abbot și Costello întâlnesc compania Keystone**; producătorul H.B. Warner în **Sunset Boulevard**.

Anii '60

Studioul Columbia preia îndemnul „cu toții în scenă”, inaugurat de Paramount și realizează în regia lui George Sidney, **Pepe**, având ca oaspeți de onoare pe ecran, în scurte apariții, tot ca-n viață, pe Maurice Chevalier, Sammy Davis jr., Jimmy Durante, Zsa Zsa Gabor, Greer Garson, Jack Lemmon, Kim Novak, Debbie Reynolds, Frank Sinatra. Tot în această decadă, și pentru prima dată într-o producție americană, este invitat un actor european să se joace pe sine, într-o ficțiune. Un băiețel se îndrăgostește de Brigitte Bardot. Cînd vizitează împreună cu familia, Parisul, o întâlnește pe actrița franceză „în carne și oase”: **Dear Brigitte** de Henry Koster. Intriga atestă voga actriței franceze și dincolo de ocean, în anii '60.

Anii '70

Reținem cîteva apariții ale unor actori de prestigiu, în filme mai mult sau mai puțin comerciale: Gloria Swanson în **Aeroporto**; Liv Ullmann și Peter Ustinov în **Players** (Jucătorii); Natalie Wood în **Candidatul** (de Michael Ritchie); Marcello Mastroianni în **L'ingoroso**; Henry Fonda și Michael York în **Fedora**; Julie Christie și Elliot Gould în **Nashville** (de Robert Altman). Tot în scurte apariții, ca în viața de toate zilele, pot fi văzuți, în încercarea lui Mel Brooks de a reactualiza filmul mut **Silent Movie**, Burt Reynolds, James Caan, Liza Minnelli, Paul Newman, Anne Bancroft, Marcel Marceau și Harry Ritz.

Anii '80.

Procedul nu pare să mai aibă mulți adepți. Natalie Wood apare în **Willie și Phil** un remake-omagiu la **Jules și Jim** al lui François Truffaut, realizat de Paul Mazursky; George Kennedy în **Modern Romance** — comedie angoasă scrisă, regizată și interpretată de Albert Brooks. Faimosul Larry Hagman, fratele cel rău din serialul **Dallas**, apare într-o producție suedeză **Mă rușinez**, nu ca J.R., ci ca L.H. Dintre oaspeții „în carne și oase” ai papusilor Muppets amintim pe Elliot Gould și Liza Minnelli. În Europa, Fellini, Anita Ekberg și Marcello Mastroianni sînt ei înșiși într-un film despre cum se face un film: **Interviul** „dat” de Fellini.

Grupajul „Magazinul de curiozități” este realizat de Adina Darian

**Au încercat (fără să reușească) s-o re-creeze
pe Marilyn Monroe**



exegeze
în deceniul IX

O figură dominantă
în cultură
nu e neapărat
de statura
uriasă: Eco

La început, filmul s-a exprimat aproape exclusiv în registrul comic.
„Comedia era rege!“. Când a evoluat (oare filmul mut nu era evoluat?)
„cinematograful s-a complicat, comedia s-a complicat pînă la rarefiere.
De ce este mai puțin comic filmul de astăzi?
De ce comicii sînt altfel decît cei fără voce?
De ce spectatorul rîde încă la filmul mut și zîmbește la comedia modernă?
De ce tragedia este universală și comedia nu?
Acestor întrebări și încă altora le răspunde:

Umberto Eco:

Comicul și regula

Am să mă limitez să examinez un singur aspect din toate cîte se însciriu în problematica comicului, considerîndu-le pe celelalte soluționate. Este posibil ca această problemă să fie impropriu formulată și contestabilă ca problemă. Ceea ce nu exclude totuși ca ea să fie, în ea însăși, un „endonxon“ de care trebuie să se țină seama. Oricît de simplistă ar parea problema comicului astăzi în lume, conține cîțiva germeni de adevăruri problematice.

Tragicul (și dramaticul) sînt — se spune — universale. După secole, plîngem încă pe Oedip și pe Oreste și sîntem încă răscoliiți de tragedia Emmei Bovary. Comicul, dimpotrivă,

pare a fi legat de timp, de societate, de antropologia culturală. Înțelegem drama eroului din *Rashomon*, dar nu înțelegem cînd și de ce rîd japonezii. Ne vine greu să-l considerăm comic pe Aristofan, e nevoie de un grad mai înalt de cultură ca să rîdem la un text de Rabelais, decît să deplîngem moartea rătăcitorului cavaler Roland. S-ar putea obiecta, e drept: dar există un comic universal! Tarta cu frișcă azvîrlită în față, de pildă, căderea în noroi a lui Miles Gloriosus ori nopțile albe ale soților depravați din *Lysistrata*. Dar atunci? S-ar putea spune și că tragicul nu este doar cel universal (mama care-și pierde copilul sau moartea ființei iubite) ci și tragicul mai special. Chiar dacă nu știm ce în-

vinuire i se aduce, Socrate care se stinge lent, ne dă fiori, în vreme ce, fără o inițiere profundă în literatura clasică, nu îți dai seama exact de ce ar trebui să rîzi la Socrate al lui Aristofan. Apare de asemenea o diferență atunci cînd cercetezi lucrări contemporane: toată lumea — indiferent de naționalitate sau nivel cultural — tresare cînd vede *Apocalypse Now* în timp ce, pentru a-l gusta pe Woody Allen e nevoie să fii îndeajuns de cultivat. Danny Kaye nu stîrnește mereu risul, idolul scenelor mexicane ale anilor '50, Cantinflas, ne lasă rece. **Comedians** de la televiziunea americană este un serial inexportabil (cine a auzit de Sid Caesar? Leny

Bruce s-a bucurat oare de succes în Italia? după cum inexportabili în multe țări ale lumii s-au dovedit a fi și Alberto Sordi sau Toto.

Așadar, nu este suficient să spui — reconsiderând în parte, poetica lui Aristot — că în tragedie asistăm la decăderea unui personaj de condiție nobilă și că, în fața actului său de încălcare a legii morale și religioase, simțim o anume milă pentru destinul său precum și un sentiment de groază pentru pedeapsa care-l va lovi. (Și care ne-ar putea lovi și pe noi). Tot așa cum nu este de ajuns să spui că în comic ne aflăm în fața încălcării unei reguli de către un personaj pentru care încercăm un sentiment de superioritate ce ne împiedică să ne identificăm cu prăbușirea lui și fără să ne simțim emoționați de faptul că ispașirea sa va avea loc fără nici o vârsare de singe. Nu putem, de asemenea, să ne mulțumim cu o reflecție ca aceasta: încălcarea regulii de către un personaj alt de diferit de noi ne face să ne simțim siguri de impunitatea noastră, dar, în același timp, ne face să resimțim gustul transgresării — prin persoană interpusă — adică faptul că altul plătește pentru noi. Ne putem îngădui adică să ne bucurăm prin procură de o transgresare a unei reguli pe care în fond și noi vroiam s-o încălcăm, dar fără să fim dispuși să ne atragem riscuri. Toate aceste aspecte funcționează fără îndoială în comic, dar dacă n-ar fi decît aceasta ar fi dificil de explicat de ce între aceste două genuri rivale se înregistrează un asemenea decalaj de universalitate.

Interesul stă (nu numai) în transgresarea regulii și inferioritatea personajului comic, dar și în următoarea întrebare care cred că trebuie pusă: pînă la ce punct sîntem oare noi conștienți de regula încălcată? Să depășim prima interpretare: în tragic regula este universală și, deci, ne simțim implicați în această încălcare. În

comic, regula este particulară, locală (limitată la o epocă dată și la o cultură specifică). E împiedecă de aceasta ar explica decalajul de universalitate: un act de canibalism ar fi în sine tragic, dar noi am considera comic de pildă să vedem cum un chinez canibal și-ar devora semenul folosindu-se de bețisoare și nu de furculiță (desigur, comic ar fi pentru noi și nu pentru un chinez care ar considera gestul acesta ca fiind tragic).

La drept vorbind regulile încălcate în tragic nu sînt în mod necesar universale. Este universală, se spune, orărea în fața actului incestuos, dar nu și datoria ce ar avea-o Oreste de a-și uicide propria mamă. Ne-am putea întreba de ce astăzi, într-o vreme de mare permisivitate morală, ar trebui să considerăm tragică situația doamnei Bovary? Ea n-ar putea fi tragică într-o societate poliandrică, nici chiar la New York: onorabila doamnă n-ar avea decît să-și consume capriciile ei extraconjugale, dar să nu se plîngă. Provinciala asta nespuse de pocăită ar trebui astăzi să ne facă să ridem, cel puțin tot atît cît ne face să ridem acel personaj al lui Cehov din „E primejdios să exagerezi” care după ce umple de scuipat o înaltă persoană prin strănuturile sale în tot timpul unui spectacol de teatru, se pierde apoi în scuze împinse pînă la absurd.

Rățiunea profundă a decalajului stă mai degrabă în aceea că tragedia ne reține atenția asupra naturii regulii înainte, în timpul și după săvîrșirea încălcării acesteia. În tragedie, corul este acela care ne inițiază în privința scenariului social (adică în privința codurilor a căror încălcare duce la tragedie). Funcția corului este tocmai de a ne explica, pas cu pas, care este legea. Numai astfel înțelegem încălcarea și consecințele ei fatale. „Doamna Bovary” este, în primul rînd, o operă care ne explică faptul că adulterul este vinovat sau, cel puțin, că el era vinovat în ochii contemporanilor eroinei. Îngerul albastru ne spune, de pildă și în primul rînd, că un profesor aflat în deplina lui maturitate nu trebuie să se incurce cu o dansatoare. În *Moarte la Veneția* sîntem avertizați, în primul și în ultimul rînd, că un profesor în deplină maturitate nu se cuvine să facă o pasiune pentru un adolescent. Într-un al doilea stadiu (nu cronologic ci logic) se va spune și de ce acești doi oameni nu puteau evita săvîrșirea încălcării dar spunindu-ni-se și de ce regula este reconfirmată.

Tragicul justifică încălcarea (în termenii destinului, pasiunii, etc.) dar nu inițiază regula. De aceea este universal. El explică întotdeauna de ce actul tragic trebuie să ne inspire teamă și milă. Ceea ce echivalează cu afirmarea că orice operă tragică este în același timp și o lecție de antropologie culturală și ne îngăduie să ne identificăm cu o regulă care s-ar putea să nu fie și a noastră...

Operele comice consideră regula ca știută și nu sînt deloc preocupate să o repete. Aceasta este ceea ce, cred eu de fapt și ceea ce-mi propun să verific. În termenii de semiotică textuală ipoteza mea ar putea fi formulată astfel: există un artificiu retoric privind figurile gîndirii care, dată

fiind existența unui scenariu social sau intertextual deja cunoscut de public, își vadește variația fără ca prin aceasta să facă să fie și explicit în mod discursiv. Ironia arată prea bine că este modalitatea tipică a unei gîndiri care trece sub tăcere normalitatea încălcată. Pentru că ironia este asertiunea contrariului (contrariul a ce? Contrariul a ceea ce este sau crede că este societatea) și ea moare atunci cînd contrariul contrariului este explicat.

Ca să afirmi contrariul poți doar să-l sugerezi prin „pronunțatio”, dar contrariul ironiei nu este uzitat. Este de presupus că toată lumea cunoaște cazul, dar nimeni nu trebuie să-l divulge.

Care sînt scenariile pe care comicul le încalcă fără să aibă a le reafirma? În primul rînd scenariile comune, legile pragmatice de interacțiuni simbolice pe care corpul social le consideră ca date. Tarta cu frișcă provoacă risul pentru că se presupune că la o sindrofie tarta se mîncă, dar iată că ea e proiectată în mîna celorlalți. Este nevoie să se știe că sîrutatul minii presupune să atingi doar cu vîrful buzelor mina doamnei pentru ca, dimpotrivă, o situație în care cineva apuca zdrăvan mina unei ființe delicate și o jîlăvește cu pupături zgomotoase (care se prelungesc pe încheietura pînă la cot) să devină comică.

Tocmai pentru că regulile sînt acceptate — fie chiar și în mod inconștient — încălcarea lor, fără vreun motiv, devine comică...

Acum citiva ani, revista „Mad” se specializase în scenete intitulate „Filmele pe care am vrea să le vedem”: de exemplu o bandă de rufăcători din vest leaga o tină de terasamentul caii ferate în prerie; planuri succesive cu un montaj la Griffith. Trenul se apropie, tină plînge, eroii buni sosesc galopînd irezistibil planurile alternative se succed într-un ritm tot mai accelerat și pînă la urma trenul o ocolește pe tină. Variațiuni: un șerif se pregătește pentru duetul final după toate legile westernului și în final cade răpus de rufăcători. Un alt erou pozitiv pătrunde în castelul în care rufăcătorii țin ostatică o frumoasă tină. Traversază salonul, agățîndu-se de lustră și apoi de perdea, angajează un duel spectaculos cu rufăcătorii și cade răpus.

În toate aceste cazuri, ca să existe o încălcare, este nevoie ca regula genului să fie explicită și considerată inviolabilă. Pe cîtă vreme în comic, regula încălcată este atît de cunoscută și recunoscută încît ea nu mai trebuie reafirmată. De aceea, probabil, carnavalul nu poate avea loc decît o dată pe an. Este nevoie ca regula să fie respectată tot anul ca să te poți bucura de încălcarea ei. Comicul carnavalesc, momentul transgresării, nu poate exista decît cu condiția să existe un fond de respect indiscutabil. În acest sens, comicul n-ar putea fi defel liberator căci pentru ca el să se poată manifesta ca act liberator, ar trebui ca, înainte și după apariția sa, respectul să triumfe.

Comicul nu are nevoie să repete regula pentru că este sigur că ea este cunoscută, acceptată și indiscutabilă.

Comicul este totuși un cuvînt-umbrelă, ca și cuvîntul „joc”. Rămîne să te întrebi dacă nu se pot găsi printre

E nevoie de o anume cultură ca să-l gusti: Allen și Keaton în *Annie Hall*



diferitele subspecii ale genului atât de ambigue, o formă de activitate care să opereze diferit cu regulile în așa fel încât să îngăduie exerciții în interstițiile tragicului, mizând pe surpriză și scăpând acestui obscur exercițiu cu Codul care ar condamna în bloc comicul să fie cea mai bună pază și cea mai bună celebrare a Codului.

Cred că am putea depista această categorie în Pirandello la care comicul se metamorfozează în ceea ce s-a numit „umorism”. În timp ce comicul este perceperea contrariului, umorismul este sentimentul său. Nu vom discuta această terminologie care este încă îndatorată lui Croce. Dacă un exemplu comic ar fi de pildă: o bătrână decrepită se fardează ca o ti-

fac parte dintr-o lume a imposibilului într-o literatură cavalerescă demodată, sînt umoristice. Dar aici ipoteza lui Pirandello o întinsește pe a noastră. Nu este o întimplare că „Don Quijote” începe într-o bibliotecă. Opera lui Cervantes nu considera că fiind cunoscute scenariile intertextuale după care sînt modelate inițiativele „nebulului de la Mancha” care totuși încălca logica finală. Ea le explică, le repetă, le repune în discuție, așa cum o operă tragică repune în discuție regula, care este încălcată.

Umorismul acționează deci ca și tragicul, cu această deosebire: în tragic, regula reafirmată face parte din universul narativ (Bovary); dimpotrivă în umorism descrierea regulii ar tre-

reper

Un maestru al semnelor

Umberto Eco este un omuleț foarte prietenos și simpatic — așa-l descrie un admirator și fost student al lui. El predă o materie atât de complexă și de complicată încît doar cîteva sute de oameni de pe întregul glob îi stăpinesc, de fapt, codurile. Scrierile sale sînt împănate cu citate latinești și glume savante. Se simte mai la largul lui în lumea universitară decît în aceea a spectacolului iar faima de profesor de semiotică la Universitatea din Bologna a lui Eco se revărsa peste cultura italiană ca o umbră de uriaș. Și nu numai asupra culturii italiene, căci reputația lui Umberto Eco este acum internațională. El trece drept un virtuoz care descifrează mesaje umaniste de pe panoplia omenirii.

Eco a devenit peste noapte o celebritate odată cu publicarea primului său roman „Numele trandafirului”, iar filmul realizat după roman l-a dus și mai departe celebritatea. Era și este secretarul Asociației Internaționale de Semiotică și se bucură de reputația de a fi o somitate în materie. Pe de altă parte, rubrica permanentă pe care o ține în influentul săptămînal din Roma, „L'Espresso” (și o deține încă din 1965) i-a atras o mare popularitate precum și statutul de ambador cultural, prezent la manifestări de înaltă ținută la New York, Paris, Londra, Stockholm, Tokio etc.

Cea mai mare bucurie pe care o mărturisește Eco este că „astăzi pot să-mi cumpăr toate cărțile pe care mi le doresc, chiar și în ediții rare”. Aceasta ar fi partea pozitivă a celebrității de care se bucură. Excesele admirative îl fac însă să declare și să repete stăruitor, cu obstinație: „Nu sînt un om al Renasterii. Tot ce-am făcut nu este altceva decît o strădanie încăpătinată de a înțelege mecanismul cu ajutorul căruia conferim sens lumii din jurul nostru”. Pretinde chiar că stilul sau considerat eclectic ar fi o inevitabilitate istorică.

Umberto Eco vorbește fluent cîinci limbi și se simte la el acasă printre clasicii elini. Discută cu aceeași autoritate despre Toma d'Aquino ca și despre ultimele modalități narative ale lui James Bond (despre care afirma odată că este „un amestec inteligent de ingrediente foarte obișnuite”). Cea mai mare parte dintre studiile lui Eco se ocupă de raportul dintre societate și cultura populară — o temă pe care a cercetat-o și a impus-o în universitățile italiene. Aria observației lui s-a extins, de-a lungul anilor, de la „fotbal-mania” (termenul folosit de el este mai aproape de denumirea din lumea anglo-saxonă, soccer-mania) pînă la structura kitsch-ului. Una din cuceririle cele mai impresionante ale lui Eco este abilitatea sa de a scrie și de a se adresa oricărui fel de public.



Erau universali! Da, erau Stan și Bran

nerică, umorismul ne-ar impune aici să ne și întrebăm de ce se poartă astfel bătrînică.

Un alt exemplu pe care îl dă Pirandello este cel al lui Don Quijote în opoziție cu Astolf așa cum îl descrie Aristot. Astolf care ajunge pe Luna într-un galop fabulos și care, fiind pe înserat, caută un han ca orice comis-voiajor, este, desigur, un personaj comic. Nu același lucru se întîmpla cu Don Quijote pentru că își dă seama că lupta lui cu morile de vînt reproduce iluzia lui Cervantes care s-a bătut, și a pierdut un braț și a fost încarcerat pentru o glorie iluzorie. Aș merge încă mai departe și aș spune că iluzia lui Don Quijote — care stie, sau ar trebui să stie, așa cum o stie și cititorul că visurile care-l bîntuie pe el

bui să apară ca o „instance” deși, ascunsă, „enontiation” ca și vocea actorului care reflectează asupra scenariilor sociale cărora personajul incredintat lui trebuie să le dea viață și în care el ar trebui să creadă.

Chiar atunci cînd un personaj vorbește de sine însuși și despre sine el se dedublează în judecător și judecat. Ma gîndesc la umorul lui Woody Allen la care frontiera dintre voci este greu de stabilit, sau, ca să spun altfel, greu de auzit. Umorismul ar reprezenta astfel critica conștiință și explicată. Ar fi deci dintotdeauna metasemiotice și metatextuale...”



Iramplasabilii

Deceniul nouă — așa apare el la o privire dinlăuntrul lui — n-a fost prea generos în talente pentru film. A fost în schimb foarte aspru cu marile personalități modelatoare, cu veteranii, cu nemuritorii prin arta lor dar muritori în ființa lor. Nu

mai puțin de zece realizatori cunoscuți pe toate meridianele lumii, au părăsit scena vieții. Unii în puterea virstei, alții în puterea vieții. Amintindu-i doar pe ei din toți cîți au urmat aceeași cale, vom realiza pierderea suferită de arta a șaptea în acest deceniu:

● **Alfred Hitchcock** (1899—1980). Hitchcock a transformat groaza într-o formă de artă. I s-a dat numele de maestru al suspensului dar el era maestru a mai mult decît atît.

A sosit la Hollywood în 1939, după ce în Marea Britanie turnase un șir de filme de suspense scripitoare și foarte profesional realizate printre care *Cele 39 de trepte* (1935) și *Femeia dispărută* (1938). În primul deceniu la Hollywood și-a intrat cu greu în ritm. Apoi a avut realizări: popularul film de dragoste și mister — *Rebecca* (1940), după care *Notorius* (1946) în fapt un studiu profund despre încredere și neîncredere în relația bărbat-femeie. De la *Străini în tren* (1951) Hitchcock n-a făcut vreun film care să nu fie eveniment cinematografic. *Vertigo* (1958), *Psycho* (1960) și *Păsările* (1963) sînt adevărate capodopere.

Tehnica sa neasemuită era întodeuna un mijloc, nu scop în sine. Această tehnică îl captiva și-l atrăgea pe spectator în lumea de psihoze sumbre și de identități duble. Hitchcock a fost un glumeț de geniu, dar înapoiă acestui profil benign celebru se ascundea un artist ale cărui sensibilități erau puse pe aceeași lungime de undă cu neliniștile lumii moderne.

● **George Cukor** (1899—1983). Filmele lui George Cukor nu se defineau prin spectaculos, dar din punct de vedere dramatic erau un paradis pentru actori. *Dama cu camellii* cu Greta Garbo (1937), *Lumina de gaz* cu Ingrid Bergman (1944) și *S-a născut o stea* cu Judy Garland (1954) au fost cîteva din performanțele filrice ale lui Cukor.

A sosit la Hollywood venind de pe scenele teatrale new-yorkeze unde era regizor. Acest trecut dramaturgic l-a influențat foarte mult în arta sa de mai târziu. Filmele lui aveau ca obiect mai mult sentimentul decît acțiunea. Drame tulburătoare despre dominația masculină erau subiectul în *Femeia cu două*



Un paradis pentru actori: *Lumina de gaz* de Cukor (cu Ingrid Bergman și Charles Boyer)

fețe (1941) și *Lumina de gaz* (1944) sau în comedile spumoase cu Spencer Tracy și Katharine Hepburn *Coasta lui Adam* (1949) și *Pat și Mike* (1952) care dezbăteau teme feministe cu mult înainte de apariția curentului. Numerele muzicale din *S-a născut o stea* sau reacția pasională în fața atmosferei Indiei, în *Stația Bhowani* (1956), îl definesc pe George Cukor ca pe un stilist vizual. Dar filmele sale sînt memorabile mai ales prin interpretările actricești. Spencer Tracy n-a fost niciodată atît de scripitor ca în filmele lui Cukor. George Cukor a primit „Oscar”-ul pentru cea mai bună regie cu ultimul său film important *My Fair Lady* (1964) și pentru a-i omagia întreaga sa carieră.

● **John Huston** (1906—1987). Într-un fel tema principală a filmelor lui John Huston poate fi ilus-

trată de cuvintele poetului Robert Browning: „Dorințele unui om ar trebui să depășească puterile sale. Altfel de ce am mai avea nevoie de cer?” În filmele lui, Huston nu se referă deloc religios la cer — *Biblia la început* (1966) interesează în primul rînd prin viziunea lui asupra animalelor; iar în *Regina africană* (1951) realizatorul se distrează copios punînd față în față o virtuoasă fată bătrînă cu limba ascuțită (Katharine Hepburn) și un vîntură-lume impertinent (Humphrey Bogart) din al căror dialog sar scînteii. Huston a fost însă cel mai puternic atras de pasiunile mistuitoare ale unor figuri leșite din comun ca Sidney Greenstreet în *Șoiul maltez* (1941) pictorul Lautrec în *Moulin Rouge* (1953) sau Gregory Peck în *Moby Dick* (1956). Chiar cînd pașma se citește

pe chip cum se întâmplă cu Humphrey Bogart — căutătorul de aur în **Comoara din Sierra Madre** (1948) sau Sean Connery, soldat al norocului în **Omul care vroia să fie rege** (1975), Huston este impresionat de felul tulburător în care omul își sfidează destinul.

Filmele sale sînt căutări și observații psihologice asupra unor oameni ale căror motivații fundamentale sînt neclare chiar și pentru ei înșiși. În tinerețe Huston a dorit să fie scriitor și a început să scrie la Hollywood. De-a lungul carierei sale a lucrat cu personalități din lumea literară ca Arthur Miller, Tennessee Williams și Ray Bradbury și a făcut adaptări după autori clasici ca Herman Melville, Rudyard Ki-

logul melancolic al lui Fred Astaire „Singur pe drumul meu”, ca și uluitul balet ce încheie **Un american la Paris** sînt inspirate integral de Minnelli. Atracția lui pentru filmul muzical, accentuată de căsătoria cu Judy Garland, ar putea să creeze o greșită impresie de facilitate și frivolitate. Comediile lui Minnelli — cum ar fi **Tatăl miresei** (1950) — au dimpotrivă o intensitate dramatică neobișnuită; iar melodramele sale au o mare forță de sugestie — memorabile fiind **Pinză de păianjen** (1955) și **Van Gogh** (1956) — închinat binecunoscutului pictor. Tensiunea dintre fantezie și realitate constituie fondul contrastului vibrant din musicalul **Piratul** (1948) aceeași temă fiind însă tra-

și actor în **Cetățeanul Kane** (1941) răsunător debut regizoral în toată istoria filmului.

Cetățeanul Kane a fost ca o profetică poveste autobiografică. Eroul este un om cu șanse nelimitate care ajunge în punctul culminant în tinerețe, după care viața sa devine o înfrîngere de frustrări și dezamăgiri. Dar ar fi prea simplist să se interpreteze astfel cariera lui Welles. **Cetățeanul Kane** rămîne cel mai mare film al său, dar **Măreția Ambersonilor** (1942), **Stigmatul răului** (1958) și **Clopete la miezul nopții / Falstaff** (1966) demonstrează că nu a fost singurul său mare film.

Trăsătura definitorie a stilului lui Welles este virtuozitatea. Efectele de focalizare adîncă din **Cetățeanul Kane**, finalul de bici din **Doamna din Shanghai** (1948), uluitorul plan lung ce deschide **Stigmatul răului** sînt exemple de adevărat miracol tehnic. Stilul lui Welles reflectă o viziune asupra lumii pe care regizorul o descrie ca pe o „senzație de vertigo, nesiguranță, lipsă de stabilitate... acel amestec de mișcare și tensiune care alcătuiesc universul nostru”. În filmele lui Welles există două tipuri umane: Inocentul cu ochii larg deschși asupra lumii din jurul său și egocentricul maniac care vrea să domine lumea. Ca actor, Welles interpretează cel de-al doilea tip. Kane, Macbeth (în versiunea sa din 1948) și șeful de poliție din **Stigmatul răului**. Ca regizor însă, Welles se identifică cu Inocenții.

● **William Wyler** (1902—1981). În afara celor trei Oscaruri pe care William Wyler le-a obținut pentru cea mai bună regie, cu **Doamna Miniver** (1942), **Cei mai frumoși ani ai vieții noastre** (1946), și **Ben-Hur** (1959) peste doisprezece actori au primit Oscarul pentru interpretări în filmele sale. Bette Davis și Laurence Olivier îl considerau genial.

Wyler era recunoscut pentru riguroasa excesivă cu care îi conducea pe interpreți. „Se poate ca actorii cu care lucrez să mă urască la filmări, dar prefer să mă lubească la premieră” — obișnuia el să spună. Deși putea să controleze o amplă desfășurare epică cu scene impresionante — ca **Marile spații** (1958) și **Ben-Hur** (1959), punctul de sprijin al lui Wyler erau poveștile încărcate de tensiune dramatică, desfășurate într-un spațiu restrîns. Nimeni nu folosea mai bine decît el o cameră sau o scară pentru a sugera luptă pentru o poziție avantajoasă, dominantă într-o familie. Nimeni ca el nu se pricepea să depisteze mai bine acele mici și cumulative răutăți ce pot distruge sufletul unui om. **Taina ei** (1940), **Vulpile** (1941), **Moștenitoarea** (1949).



Un dialog din care sar scînteii (între Katharine Hepburn și Humphrey Bogart în **Regina africană** de John Huston)

pling și James Joyce. În filmele sale descoperim o reală sensibilitate pentru sursa literară, o obstinată preocupare pentru găsirea unui stil de filmare cît mai aproape de exprimarea acesteia. Cu el, spectatorul se simte ca în compania unui om care știe să spună o poveste bună și care are o curiozitate fără sfîrșit față de ungherele mai misterioase ale comportării umane.

● S-ar putea spune că numele lui **Vincente Minnelli** este sinonim cu musicalul MGM. În perioada sa cea mai bună a realizat **Întîlnire la St. Louis** (1945), **Un american la Paris** (1951), **Gigi** (1958) — cu aceste două din urmă obținînd „Oscarul” pentru regie. Multe din cele mai cunoscute scene emblematice pentru musical — „Tramvaiul cîntecului”, în **Întîlnire la St. Louis** interpretat fiind Judy Garland, mono-

tată în registru tragic în **Doamna Bovary** (1949).

Evadarea personajelor într-o lume a fanteziei declanșează întreaga paletă vizuală a lui Minnelli care dădea, la rîndul lui, friu liber propriei sale imaginații.

● **Orson Welles** (1915—1985). „Este cel mai extraordinar tren electric pe care un băiat și l-ar fi dorit vreodată” a exclamat Orson Welles cînd a pus pentru prima dată piciorul într-un studiou de film. Fusese invitat la Hollywood în urma realizărilor sale senzaționale în domeniul teatrului și, mai ales, în urma adaptării radiofonice a „Războiului lumilor” care alarmase America cu iminența unei invazii marțiene. Profitînd pentru prima și ultima oară în viață de libertatea de a face un film așa cum credea el, Welles a fost co-scenarist, regizor



Un film și el iramplasabil (*My fair Lady* cu Audrey Hephburn și Rex Harrison)

Sora Carrie (1952) sînt capodopere de analiză cinematografică a sentimentului claustrofobiei în propriul cămin. În timp ce eroii săi cum sînt cei din **Legea divină** (1956) sau din **Marile spații** (1958) erau mai mult firii contemplative, oameni care trebuiau convingși de necesitatea acțiunii, eroinele sale erau voluntare, dinamice, caractere puternice care luptau împotriva constringerilor unei lumi masculine.

Pentru Wyler, cinematograful era un loc pentru povești interesante transpuse de actori de clasă. Datorită talentului său, filmul concentra în el tensiunea pasională a unei piese de teatru și adîncimea psihologică a romanului.

● **Joseph Losey** (1909—1984). Joseph Losey ura ideea cinematografului ca loc în care „să-și omori timpul!”. Pentru el, filmul era „ceva atât de captivant încît, în acel moment, spectatorul este transpus în zone care nu fac parte din viața lui obișnuită”. Iar filmele lui răspundeau admirabil acestei concepții.

Afirmîndu-se în America prin filme ce îmbinau melodrama emoționantă cu mesajul social, cariera lui Losey a fost întreruptă abrupt în 1951, cînd s-a văzut trecut pe lista neagră mccarthystă. A plecat în Anglia, unde a lucrat un timp

sub alt nume, avînd de înfruntat scenarii leftine și producători mercantili. **Tigru adormit** (1954) și **Întîlnire întîmplată** (1960) sînt filme de groază salvate de o tehnică de filmare impresionantă și de o observație socială subtilă. După alte cîteva pelicule nesemnificative, Losey reușește să realizeze cele mai bune filme ale sale în Anglia, la unele colaborînd cu dramaturgul Harold Pinter (**Servitorul** — 1963, **Pentru țară și rege** — 1964, **Accidentul** — 1967 și **Mesagerul** — 1971). Atît Losey cît și Pinter păreau surprinși de ipocrizia elitei sociale engleze. Dialogul eliptic al lui Pinter se îmbina minunat cu precizia și modul plin de imprevizibil în care filma Losey. În filmografia lui se găsesc și adaptări inteligente și novatoare din clasici, ca aceea a piesei lui Ibsen „Nora” — **Casa cu păpuși** — (1973) — și **Don Giovanni** (1980) a lui Mozart precum și incursiuni originale în zone întinectate ale vieții politice moderne americane ca **Domnul Klein** (1976). Puțini regizori puteau analiza absurditățile și caracterul distructiv al prejudecăților cu o inteligență mai profundă și cu o intuiție filmică mai pătrunzătoare.

● **Francois Truffaut** (1932—1984). Era omul care a iubit

imens filmul. Moartea lui în 1984 a lăsat cinefililor sentimentul că și-au pierdut o rudă apropiată. După o carieră de critic foarte combativ și foarte cunoscut la „Cahiers du Cinéma”, a regizat **Cele 400 de lovituri** care marca lansarea „noului val” și de asemenea, începutul unei serii de filme în care juca același actor, Jean-Pierre Léaud, copilul cu o copilărie searbădă, devenind un bărbat în toată puterea cuvîntului.

Primul film al lui Truffaut a fost, în parte, autobiografic. Interesul și grija lui pentru copii îi vor traversa întreaga creație. **Copilul sălbatic** (1970) are ca erou un copil primitiv, fără tutore sau dascăl, care, cu timpul, este educat și asimilat de societate. Inevitabil, creația lui Truffaut reflectă influențele regizorilor pe care i-a admirat. **Mireasa era în negru** (1968) și **Sirena de pe Mississippi** (1969) — sînt omagii aduse lui Hitchcock — filme cu suspense negru, dar și de o emoție romantică, temă perenă a lui Truffaut. Admirația pentru Renoir a fost reflectată în filmul **Jules et Jim** (1961) povestea unei prietenii pe care nici războiul, nici rivalitățile romantice n-o pot mina. O altă temă, frecventă în filmele lui Truffaut, era aceea a morții sesizabilă în **Jules și Jim**, în **Povestea Adelei H.** (1975) în **Fahrenheit 451**

(1966). „Trăiască filmul!” striga Truffaut, regizorul-personaj în **Noaptea americană** (1963), un poem cinematografic despre arta filmului.

● **Andrei Tarkovski** (1932—1986). „Filmul este cea mai poetică dintre disciplinele artistice”, spunea odată Andrei Tarkovski.

Filmografia lui, după cum se știe, impresionează nu prin numărul de pelicule, ci prin valoarea lor. Pasiunea pentru cinematograf s-a revelat târziu. În anii copilăriei a studiat muzica și pictura. Studiile universitare le-a început la Institutul de orientalistă, de unde, în 1952, se retrage în urma unui grav accident. În 1953 participă la o expediție științifică în Siberia, care lasă în sufletul lui urmele unei experiențe unice. După un an, se întoarce la Moscova, și intră la Institutul de Cinema, cursul de regie al lui Mihail Romm. În 1961 își ia diploma cu un scurt metraj de factură lirică, dar cu câteva momente percutante, de acută ironie, care îl semnalează ca autor de excepție. Tarkovski dobândește recunoașterea mondială chiar cu primul său film — **Copilăria lui Ivan** — (1962) — premiat cu „Leul de aur” la Festivalul de la Veneția.

Se maturizează în el atunci un proiect de mari proporții, acela al unei fresce inspirată de istoria Rusiei: **Andrei Rubliov**. Scenariul extraordinar, scris împreună cu Mihailov-Koncealovski, îl stimulează lirismul și totodată se lansează într-o sondare profundă, bogată în referințe cu privire la condiția artistului în fața societății și a istoriei. Un nou mare interes a suscitat **Solaris**, care în 1972 primește, la Cannes, Premiul juriului. Au urmat **Oglinda** (1974), **Călăuza** (1979), **Nostalgia** și **Sacrificiul**, acesta din urmă realizat chiar în anul morții sale.

Sergio Leone (1929—1989)

Intră în lumea cinematografului încă din prima tinerețe — drumul fiindu-i deschis de tatăl său, Vincenzo Leone (cu pseudonim artistic Roberto Roberti) cunoscut regizor al perioadei filmului mut — Sergio Leone debutează ca scenarist, ecranizator și regizor secund. În această calitate a lucrat alături de Robert Wise la **Elena din Troia** (1955), de Fred Zinneman, la **Povestea unei călugărițe** (1958), de William Wyler la **Ben Hur** (1959). Filmul care l-a impus atenției tuturor prin neașteptatul și extraor-

dinarul succes de public, a fost o producție italo-spaniolă-germană, **Pentru un pumn de dolari** (1964), realizat sub semnul unor scopuri comerciale evidente, pe care Leone l-a semnat cu pseudonimul Bob Robertson (adică fiul lui Roberto Roberti). Ceea ce diferențiază filmul lui Leone de celelalte pelicule din categoria western și, îndeosebi de prototipurile americane, era montajul mai nervos, accentuarea efectelor dramatice, prin reliefarea unor aspecte realiste. Cu Sergio Leone a luat avânt un nou gen — western all'italiano. În **A fost odată în Vest** (1968) și **Jos capul** (1971) era evident efortul regizorului de a conferi o mai mare greutate acțiunii. **A fost odată în America**, din 1986, reprezintă o schimbare de registru, de stil și chiar de concepție despre cinema. Dincolo de orice apreciere de ordin estetic sau de recunoaștere a extraordinarei competențe, în filmografia lui Leone se distinge faptul de natură sociologică, vocația pentru analiza de moravuri.

Alina POPOVICI

Adaptare model
după Ibsen
(*Casa cu păpuși*
de Losey
cu Jane Fonda)



A fost favorita lui Hitchcock (Grace Kelly între Cary Grant și Hitchcock)

Regula basmului nu e respectată

Se spune că orice viață este un roman. Sau un film. Cu atât mai mult biografiile actorilor menite să reverberizeze visuri și mituri pot furniza subiecte de scenarii. Povestea vieții lui Grace Kelly — prințesa ai cărei străbunic a fost îngrijitor de porci — pare, prin alăturarea succesului cu melodrama, a șansei cu tragedia, compusă chiar de un scenarist în goana după senzațional.

John Henry Kelly, fiul unui îngrijitor de porci, sosea la 19 ani în Lumea

nouă, după ce părăsise Irlanda natală, dornic să scape de foamete și mizerie. Avea 22 ani când, în 1869, se căsătorește tot cu o irlandeză, de numai 17 ani, Mary Costello. Vor avea zece copii. Patru fete și șase băieți. Dintre aceștia, peste ani, Jack va ajunge socrul principelui Rainier de Monaco.

Cine ar fi putut întrezări atunci un asemenea happy end?

Henry Kelly muncea din greu spre a-și scoate familia din sărăcie, dar rezultatul nu s-a văzut în timpul vieții

sale. Soția sa a fost, de-alungul întregii sale vieți, după propriile mărturisiri: judecătorul, polițistul, contabilul (în minte, căci nu știa carte), spălătoreasa, bucătăreasa — și cite altele — ale numeroasei sale familii. De mici copii au fost trimiși să lucreze la fabrica de textile Dobson. Tot ce câștigau dădeau în casă, dar cu salariile lor de mizerie standardul de viață nu li se îmbunătățea.

Fratele mai mare, un zidar priceput și dornic de muncă, avea 28 de ani, când, într-o zi, citește în ziar că municipalitatea organizează un concurs, cu premii în bani, pentru a desemna pe cel mai iscusit și harnic muncitor. Împreună cu frații săi, el pune la cale o mică campanie publicitară printre vecini spre a-l determina să-l voteze pe el. Câștigă. Cu suma încasată deschide o foarte modestă cărămidărie la care, bineînțeles, va pune la treabă întreaga familie. Între timp, fratele său Jack vrea să iasă și el din rînd. Vinjos și curajos cum era, începe să facă atletism și canotaj. După ce se întoarce de pe frontul primului război mondial, unde plecase ca voluntar, ajunge în echipa olimpică de canotaj a Statelor Unite, care câștigă, în 1919, medalia de aur. În 1924, fostul campion olimpic, acum și el proprietarul unei mici cărămidării, se însoară cu o fată de descendență germană, Margaret Majer, mare înotătoare și manechin. În primii nouă ani de căsnicie au un băiat și trei fete.

Cînd la 12 noiembrie 1929, se naște fata lor mijlocie, Grace, familia Kelly avea deja o casă în Philadelphia, construită cu cărămizile produse din ceea ce devenise o rentabilă întreprindere. Jack Kelly își va consolida treptat poziția socială nu numai prin argumente financiare, ci intrînd chiar în politică. Copiii săi vor profita din plin de bunăstarea familiei de la care moștenesc și pasiunea pentru sport. Băiatul ajunge și el în echipa olimpică de canotaj, încununată, în 1936, cu medalia de bronz. Grace este căpitanul de hockey la colegiu și participă la concursuri de înot, atletism sau la curse de mașini. Ambiția și perseverența, emblema familiei Kelly, o fac să nu se mulțumească doar cu atât și nici nu se simte pregătită să rămână, toată viața, în umbra unui soț.

Înfruntînd mentalitatea puritană a familiei, cînd împlinește 18 ani, pleacă la New York și se înscrie la Academia de artă dramatică unde studiaseră Spencer Tracy, Katharine Hepburn, Lauren Bacall, Kirk Douglas, afirmînd că vrea să ajungă nu, nu actriță, ci „star de cinema”. Spre a-și dobîndi independența pozează pentru reclame de insecticide, țigări, lenjerie, dar nu-și poate atinge visul de a fi model. Locuiește în camere modeste, duce o viață boemă, face concesii și compromisiuri. La cursuri încearcă să scape de accentul nazal specific celor din Philadelphia. După doi ani, ca absolventă a Academiei, trieste cosmarul probelor de la un teatru la altul. Răspunsurile sînt cam aceleași: „e prea înaltă, prea distinsă, prea elegantă, prea distantă și oricum nu are experiență”. Dar cum să o capete dacă nu i se dă nici măcar un rol de trei cuvinte?

Prima apariție pe scenă o datează, indirect, tot familiei. Un frate al tatălui ei, George Kelly ajunsese mare ziarist și dramaturg (era chiar laureat

al premiului Pulitzer). Asocierea de nume o ajută că capete un rol (minor) într-una din piesele acestuia: „Torță”. Al doilea rol, din „Tatăl” lui Strindberg, îl obține tot datorită unui concurs de împrejurări. Actorul titular, Raymond Massey era foarte înalt și avea nevoie de o parteneră pe măsură. Cusurul invocat de atâtea ori de producători se transforma în calitate. Piesa se bucură de oarecare succes, dar nu ține afișul mai mult de 61 de reprezentații. Grace se trezește din nou fără nici un angajament.
Era în 1949.

Șansa s-a numit televiziune

Norocul ei, ca și al multor actori aflați, atunci, la început de drum, s-a numit televiziune. Micul ecran începea să dea, plin de atuuri, bătălia cu marele ecran și se vedea a fi un mare consumator de actori. Faptul că nu dispuneau de mari fonduri, determina primele rețele de televiziune să apeleze, în special, la actori neconsacrați. Apoi aceștia își puteau asuma mai ușor riscul de a juca „pe viu”, showurile și piesele fiind transmise atunci în direct. Pentru ei era unica șansă de a fi „văzuți”. În doi ani, Grace Kelly participă la 60 de spectacole de televiziune. În sfârșit a putut câștiga acea experiență ce-i lipsea. Norocul ei de cenușăreasă face să fie aleasă de celebrul regizor Henry Hathaway pentru o apariție în filmul său **Paisprezece ore** (1952). Oricât de neînsemnată prezența ei ca actriță, chipul ei cu trăsături atât de frumoase intra în circuitul marelui ecran.

Intimplarea — mereu această urzi-toare de destine — face ca Dl. Deeds, Sergentul York, adică chiar Gary Cooper, legenda vie a Hollywoodului, să o vadă pe platou în acea unică zi de filmare. El tocmai acceptase un rol de șerif într-un western pe care trei dintre cineștii de avangardă ai momentului i-l propuseseră. Era vorba de producătorul Stanley Kramer (mai târziu a devenit regizor), de scenaristul Carl Foreman și de regizorul Fred Zinnemann. Tocmai lansaseră pe

tîlnită pe platou cînd filma cu Hathaway. Kramer își amintește că o văzuse într-un spectacol pe Broadway. Era într-adevăr foarte frumoasă și totuși deosebită de standardul hollywoodian. Zinnemann îi remarcase fotografia și constata acum că aerul ei distant și atitudinea ei oarecum inhibată — contrară majorității actrițelor — se potriveau cu timiditatea unei logodnice. Un argument contrar era diferența de vîrstă — 28 de ani — dintre viitorii parteneri. Zinnemann tranșează discuția, spunînd că se putea conta pe frumusețea și atractivitatea ei. Cu toții cad de acord cu alegerea ei.

Filmul, nu altul decît **La amiază**, început cu un buget extrem de redus și mai mult ca o încercare de „altceva”, face un succes comercial și artistic de zile mari. Gary Cooper obține al doilea Oscar din cariera sa. (Anii au trecut și au omologat **La amiază** drept „un clasic” din istoria cinematografului).

La sfîrșitul filmărilor, Gary Cooper fusese cu totul cucerit de partenera sa: „Este foarte serioasă cînd lucrează, e dornică să învețe meșteșugul actorului, nu se vaită, nu obosește, nu are toane”. Pe de altă parte, Grace Kelly recunoaște ce a învățat de la Cooper: „El m-a învățat cum să fiu relaxată cînd filmez, cum să las aparatul să-și facă treaba. Eram obișnuită să vorbesc tare ca pe scenă spre a fi auzită și de cei de la balcon. Cooper m-a învățat că aparatul este mereu în rîndul întii și că trebuie să pun o surdină pe gest și pe glas. În același timp, el m-a făcut să mă în-

Într-o viață: succesul și melodrama, șansa și tragedia

Marlon Brando în **Bărbații** și își uneau acum, din nou, eforturile și talentul spre a face un western clasic ca temă, dar „altfel” ca modalitate de expresie. În cadrul acestui „altfel”, Cooper le propune ca parteneră, pe fata în-



**O ascensiune
fulgerătoare
(Stephen Boyd,
Grace Kelly
și Ray Milland)**

doiesc pentru prima dată de mine. Cînd îi prindeai privirea puteai citi totul în ea. Îmi dădeam seama, în comparație, cît de opacă și neexpresivă era privirea mea. Am început să mă întreb dacă voi ajunge vreodată o vedetă?"

Dintre cei ce s-au îndoit de calitățile ei de vedetă după acest prim rol a fost și cel mai prețuit regizor din breaslă, John Ford: „Cooper ar fi trebuit să-i dea un picior și s-o trimită înapoi pe Coasta de est de unde a venit!"

Ironia face însă ca pentru următorul său film, *Mogambo* să aibă nevoie de o fată ca ea în rolul unei englezoase, soție de inginer corectă și rezervată, care se lasă antrenată într-o prietenie romantică cu un vînător (Clark Gable) și o actriță de varietet (Ava Gardner). Filmările urmau să aibă loc în Africa. Grace telefonează acasă la Philadelphia și spune mamei: „Plec în Africa cu Rhett Butler", lăsîndu-și din nou familia perplexă și indignată. Ea se imbarcă în această nouă aventură cinematografică cu inima ușoară. Nu așa va rămîne în timpul filmărilor.

Ford, și el irlandez de origine, urșuz, sever și cu sănătatea pusă la încercare pe parcursul deplasării, nu

parea dispus să aibă răbdare cu o începătoare. Pe deasupra se știa că el era regizorul rolurilor masculine, spre deosebire de Cukor reputat a fi, el „regizorul femeilor". Ford o lăsa pur și simplu să facă ce crede, pînă cînd se enerva și atunci începea să țipe. De pildă, la o anume secvență, Grace respectă mișcarea indicată în decupaj. „Kelly, ce dracu faci?" îi strigă Ford, indignat. „În scenariu scrie să mă îndrept spre...", îi răspune ea. Ford se făcu alb și-i strigă: „Noi filmăm un film, nu un scenariu!"

În ciuda unor asemenea confruntări, la sfîrșit, cu toții erau de acord că Grace făcuse un rol mult mai bun decît în *La amlază*. Criticul de la *New-sweek* scria: „Grace Kelly a dat viață unei patriciene încîntătoare. Calitatea ei principală este subtilitatea cu care sugerează că face parte dintr-o familie aleasă, fără aroganță; că este cultivată, fără să fie infumurată; că își îndeplinește obligațiile, fără să facă caz". După premiera filmului din octombrie 1953, revista *Look* o desemnează „cea mai bună actriță a anului". La Hollywood se vorbește de „fenomenul Kelly!". Apelativul consemna succesul, dar conținea, implicit, un semn de mirare. Cel care urma să spulbere semnele de întrebare să-și

facă dintr-un fenomen o actriță, luînd cu ea, în doi ani (1954—1955), trei filme consecutiv, a fost maestrul suspensului.

Hitch!

După *Rebecca*, *Fascinație*, *Notorius* și încă multe alte filme, arta regizorului britanic îi impusese ca pe o autoritate a succesului. Numeroși regizori încercau să imite faimoasa sa tehnică a „dilatării așteptării". De cînd o văzuse pe Grace Kelly în *La amlază*, Hitchcock a fost fascinat de frumusețea ei și a face din ea o actriță a fost un pariu cu sine însuși. Joan Fontaine și Ingrid Bergman îi datorau cîteva din marile lor roluri. Venise rîndul lui Grace Kelly. În acest scop Hitchcock continuă stațeta partenerilor ei de maximă clasă. În *C de la crimă*, Grace Kelly joacă alături de Ray Milland (o supvedetă de cînd, cu aproape zece ani în urmă, cîștigase Oscarul pentru un *weekend pierdut*); în *Fereastra spre curte* îl are partener pe James Stewart; în *Vînătoarea hoților* pe Cary Grant. Nu era vorba doar de publicitate, care o putea așeza alături de acești veterani ai consacării cinematografice, dar cu fiecare nou film ea beneficia de prețioasa lor experiență, aproape de un soi de „transfer" de talent.

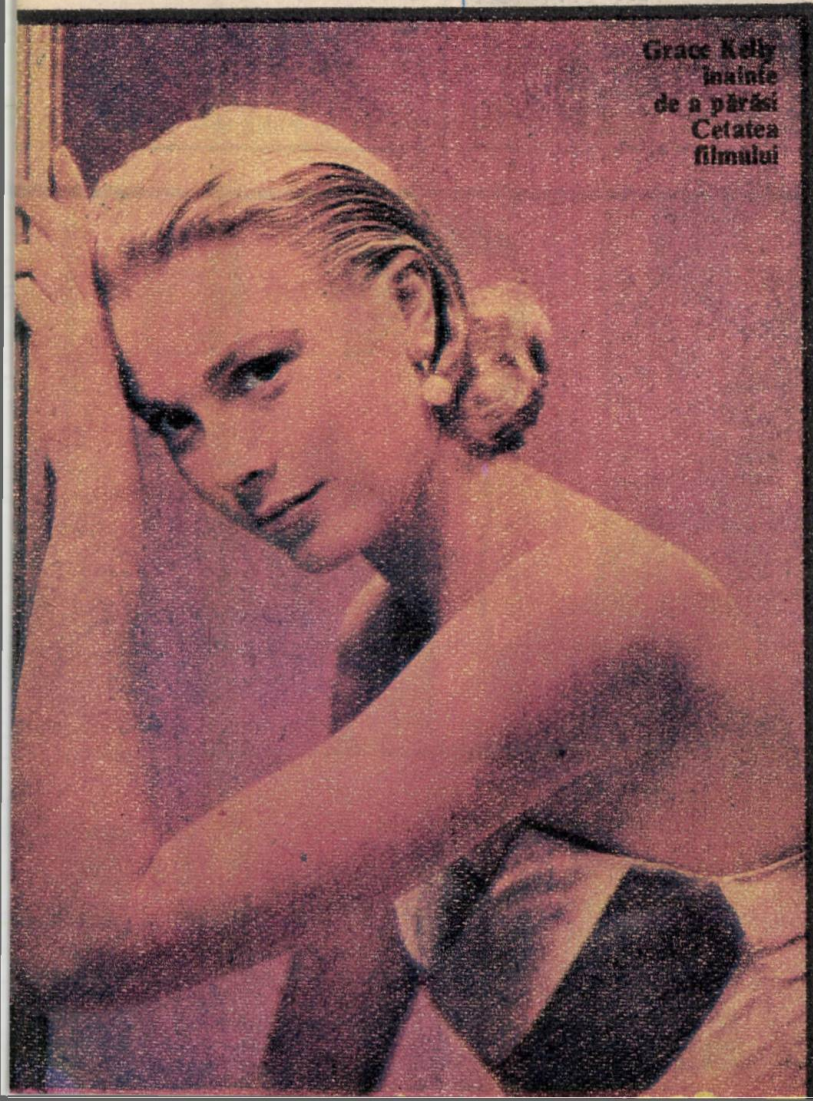
Deși Hitchcock a pregătît-o pentru consacrarea maximă, Oscarul pentru cea mai bună interpretare i l-a adus, în 1954, un film realizat de George Seaton, *Fata de la țară*. În anul următor, ocupă locul întîi la box-office-ul actrițelor. Breasia și publicul deopotrivă îi recunosc calitățile. Dar pentru Grace Kelly, cea mai mare victorie a însemnat recunoașterea din partea familiei, în special a tatălui, că nu greșise, că se ținuse de cuvînt și ajunsese un „star de cinema": „Acum faci din nou parte din familie" îi spuse tatăl, împlinînd-o acasă la Philadelphia. Dintre toți copiii săi, ea îl răsplătise dincolo de orice speranță sacrificiile începutului și ambiția afirmării.

Destinul acestei cenușărese le mai rezerva o surpriză. După alte cîteva filme și alți parteneri cu statut de vedete (Steward Granger, Bing Crosby, William Holden, Frank Sinatra), Grace Kelly hotărăște, în 1956, să părăsească cetatea filmului și „profesiunea" de star pentru totdeauna. Spre deosebire de o Garbo, înaintea ei, care a ales reclusiunea din viața publică sau de Monroe, după ea, care a abandonat chiar viața, Grace Kelly a făcut-o pentru că a ales să joace pînă la sfîrșitul vieții un singur rol: cel de prințesă de Monaco. O familie și o existență plină de mondenitate păreau să-i desăvîrșască norocul imaginat de un suprem scenarist. Dar, în octombrie 1982, înainte de a împlini 54 de ani, Grace Kelly murea într-un accident de mașină... The end.

Probabil, acest final a împiedicat pînă acum cineaștii hollywoodieși să facă un film inspirat din viața ei. Pe ecran se poartă, mai ales, happy-end-ul. Iar filmele cu Grace Kelly se supuseseră acestei legi necrise. Mai puțin viață.

Adina DARIAN:

Grace Kelly
înainte
de a părăsi
Cetatea
filmului



Rolul așteptat
dar... și
actrița așteaptă
(Isabelle Adjani)



Rolul așteptat

La Cannes '89, Franța s-a prezentat cu un film al lui Bertrand Blier. Presa a vorbit însă aproape tot anul de marele succes pe care l-a reperat Isabelle Adjani în **Camille Claudel**. I s-a spus „Adjani-Camille” și acesta i-a fost numele pentru 1989. Spectatorii au dat buzna în sălile de cinema (lucru ce începuse să se cam uite de la o vreme), regizorul Bruno Nuytten, care de fapt este operator și s-a încumetat să facă regie după ce a răspuns de imagine la filme de Alain Resnais, Bertrand Blier, Godard, Berri (la **Jean de Florette**), și-a făcut acum și el un nume foarte sonor ca regizor. Era considerat operatorul cel mai înzestrat al generației sale (Nuytten are 43 de ani). De câte ori Isabelle Adjani venea să-l întrebe ce intenții mai are cu „Camille Claudel” îi răspundea: „Nu s-a copt ideea, deocamdată n-am chef de el” etc.). Timp de trei ani numai un asemenea răspuns a obținut Adjani de la el, ea care simțea că acesta ar fi marele rol pe care îl aștepta. „Citind ce s-a scris despre Camille — mărturisește Isabelle Adjani — mi-am dat seama că ea era vectorul unei întregi lumi. Primul lucru care mi-a reținut atenția a fost relația cu fratele ei (poetul Paul Claudel n.n.). Până la urmă Camille făcea parte dintre acei creatori cărora le este dat să rămână anonimi. Era dintre cei pentru care ceilalți nu au ochi să-i vadă. În toate întâmplările ei găsești la bază un imens curaj. E

ca și cind ți-ar spune: dă-i drumul, muncește că pentru tine muncești! Mă întrebam cine ar fi putut înțelege cel mai bine acest personaj. Și mi-a trecut imediat prin minte: Francois Truffaut. Cind m-am adresat lui Nuytten, m-a trimis la plimbare și am așteptat ca el să se decida”.

Camille o obseda pe Adjani ca personaj, ca posibilități de a-și demonstra propria ei paletă interpretativă.

Filmul începe cu un cadru sumbru. Noapte neagră. Curind muncitorii vor începe să vină la lucru. Atmosfera pare impregnată de un fel de sentiment al urgenței. O tină se tirăse prin șanț, un șanț adânc al șantierului. I se aude respirația sacadată. I se zăresc mișcările care se agață de pereții șanțului. Smulge pământul cleios de parcă și-ar smulge părul de pe cap. Fură noroi. Suferă de ceea ce s-a numit „maladia noroiului”. Acasă s-a dat din nou alarma: Camille a dispărut! Cu aceste câteva sumare date se profilează starea civilă a eroinei. Căzul Camille Claudel este însă destul de cunoscut iar astăzi, după ce s-a făcut filmul și s-a organizat, pentru prima oară, și o expoziție a sculpturilor ei, Camille este pe buzele tuturor. Cel puțin pentru un timp, până va apare un alt caz pe care să pună ochii vreun cineast, după ce va fi fost dezvăluit de vreun scriitor de romane, sau de scenarii.

Și cine a fost în realitate Camille Claudel? S-a născut în 1864, la Fère-en-Tardevois și, din fragedă copilărie, vădea înclinații pentru sculptură. Numai ca pe

vremea aceea o femeie „cum se cuvine”, făcând parte din bughezia provincială, croșeta, făcea danțele, făcea copii, cînta la pian, își făcea rugăciunea, orice, dar nu sculpta. Pentru că sculptura, în concepția vremii, era pentru bărbați. Pe Camille nimic nu o abate însă de la drumul ei. Mama ei (personaj interpretat în film de Madeleine Robinson) o amenință de dimineața până seara: „Tu ai să-i ruinezi pe taică-tău”. Acesta însă, (rolul interpretat de Alain Cuny, actor de puternică prezență, și largă respirație dramatică) găsește cu cale să răspundă unor asemenea afirmații spunind: „Noi sintem niște Claudel și nu semănăm cu ceilalți”. Dar dacă tatăl pare că-și înțelege fiica, fratele scria că în familie s-a produs un cataclism. Cataclismul era în-săși sora lui Camille, care devenise un fel de centru al atenției artistice. I-a fost prezentată lui Rodin (Gérard Depardieu se identifică, spun unii comentatori, cu sculptorul plin de talent și gol de caracter). Camille începe să-l iubească, iar el începe să se arate cam plictisit, încurcat de această dragoste posesivă și devastatoare, stîljenitoare pentru unul ca el, artist și om de lume. În plus, vede în invocarea ei afectivă un fel de amenințare. Camille suferă pentru că simte în felul ezitant al lui Rodin, un refuz. Dragostea o devoră, pasiunea pentru sculptură de asemenea, dar omul care nu o înțelege deloc, nici ca femeie nici ca artistă, este poetul și fratele ei,

cinerama



**O revelație
a ecranului
englez:
Helena
Bonham-Carter**

**Cui îi este frică de
Jerry Lewis?**

Lewis (pentru cei ce reacționează entuziasmat la performanțele lui în registrul hilar) nu este de recunoscut în afara platoului de filmare sau a scenei teatrale. Este — cum o spune singur — un om dificil, posesiv, autoritar și exigent. „N-am pic de indulgență pentru prostie și incompetență. Consider că am și eu cel puțin o calitate: nu sînt mincinos”. Ați fi crezut? Ei bine, cînd devine moralist și uită să fie gagman, Lewis merge și mai departe: se indignă pe societatea în care trăiește și care, după opinia lui, este prea „permisivă” și egoistă. „De prea multă vreme noi, părinții, sîntem făcuți răspunzători pentru greșelile copiilor noștri. (Lewis este tatăl a șapte copii). Fiecare om e răspunzător de ceea ce face și de ceea ce este. Ca să provoci risul trebuie să fii filosof, să dovedești înțelepciune și caracter precum și să poți privi lumea prin ochii unui copil. Comicul e clădit pe inocență.”

(Continuare în pag. 176)

Paul. Acesta consideră că sora lui face mult prea multe lucruri care nu se fac și că treaba asta ar atenta la bunul lui renume. Cere internarea ei într-un ospiciu, unde Camille va rămîne 30 de ani. Aici este „trată de nervi”, cînd, de fapt, ea nu făcea decît să sufere pentru o dragoste neîmpărtășită și pentru o pasiune greu de împlinit, dar care o munea ca o adevărată vocație: sculptura.

La capătul periplului ei existențial, Camille va ajunge la groapa comună. Aceasta ar fi trama acestui film în care două forțe ale ecranului francez — Adjani și Dardieu — electrizează spectatorii prin capacitatea lor de a se identifica cu cele două personaje predominante: Rodin și Camille Claudel. Nuytten a știut — după cum se recunoaște aproape în unanimitate — să-i conducă în așa fel încît tăcerile lor să aibă rezonanță, gestul să fie impregnat de gingașie și finețe iar ironia să fie servită cu farmec.

Dezvăluiri incomode

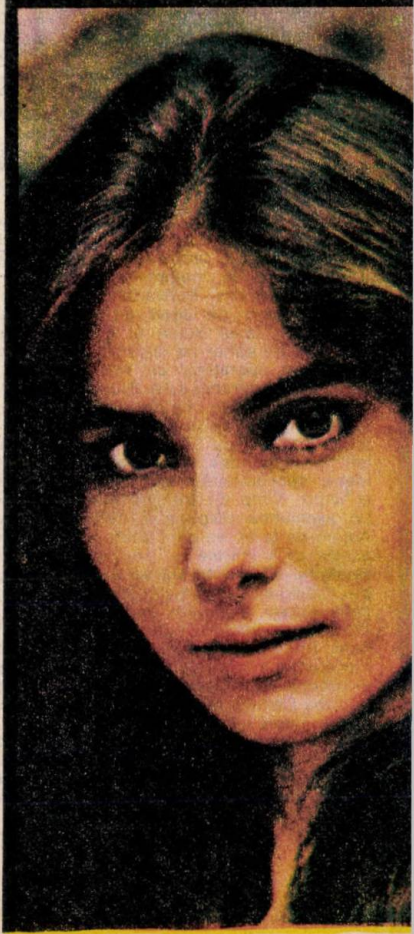
Din săptămîna organizată anul acesta la întîlnirea internațională de la Verona și dedicată filmului japonez al anilor '80, a reieșit — după cum se remarcă în presa italiană — că Japonia ar fi încă o țară care trăiește cu preocuparea pentru trecutul ei apropiat, că japonezii ar fi o națiune care nu s-ar fi împacat cu acest trecut, și că prezentul ar fi un ferment pro-

vocat tocmai de privirea în urma. Cîteva filme prezentate la Verona s-ar părea că sînt chiar o confirmare a acestor interpretări. În special — semnaleză „Giornale dello Spettacolo” — filmul lui Kazuo Hara intitulat **Armata despu-lată a împăratului își continuă marșul** (film realizat în 1987) relatează despre protestul vehement al unui fost luptător din cel de-al doilea război mondial, un gest pe cît de neașteptat, pe atît de ulitor, săvîrșit în 1982 împotriva împăratului astăzi decedat, Hirohito. Protestul conține sau exprimă un spirit revanșard și dă glas unor păreri incomode și greu de camuflat care lasă să se creadă că, deși militarismul nipon a primit, de cîteva decenii, o severă lecție, el nu s-ar fi stins. Hara — considerat unul din marii regizori japonezi ai anilor '80 — analizează această stare de fapt și de spirit într-o peliculă care se situează între ficțiune și realitate.

În aceeași arie de probleme se situează și alte filme: **Miine** de Kazuo Kuroki (filmul a fost realizat în 1988) și **Sakura** de Kaneto Shindo (realizat tot în 1988).

Săptămîna niponă a oferit însă și alte filme, în alte genuri, liric, comic, precum și un număr important de filme experimentale. De mare succes de public s-a bucurat comedia cinematografică **Vecinul meu Totoro** al regizorului Hayao Miyazaki (filmul a fost realizat de asemenea în 1988) și **Abracadabra** de Toshio Matsu-moto.

**Încă de la debut, o actriță
matură: Zora Yandova**



meridiane

Privire caleidoscopică

O seamă de comentatori sovietici au încercat în acest an sinteze privind cinematograful din întreaga țară. Boris Berman de exemplu afirmă într-un articol axat pe ideea că cifrele sînt edificatoare, că „în U.R.S.S. apar anual 300 de filme artistice, împreună cu cele de televiziune precum și peste o mie de filme documentare, iar faptul că în 1988 au apărut 20 de filme considerate importante este revelator.” Comentatorul subliniază însă că pe un fapt special, că documentarul reflectă cel mai pregnant și că oferă imaginea cea mai adecvată a actualității și dă ca exemplu filmul leningrădean intitulat *Jocurile computerului*. Este un film care a obținut premii importante la festivalurile de la Oberhausen și Mannheim. Problema pe care o dezbate — spune comentatorul — este legată de aspectele ecologice și filmul a stîrnit multe discuții și s-a bucurat de un larg ecou. Ca și un alt documentar intitulat *Muguri de oțel* care susține că modul cu revoluția științifică a marcat epoca noastră, prin eforturile gigantice și sacrificiile pe care le-a impus, a deschis un orizont nou societății, orizont caracterizat cel mai bine prin cuvîntul progres. Cît privește filmul artistic de lung metraj, criticul subliniază ideea — desigur cunoscută de multă vreme — după care filmul trebuie să ajute prin mijloace specifice la dezvoltarea societății și educarea artistică și civică a oamenilor. El citează în acest sens unele pelicule ce au fost cel mai bine receptate de spectatori, în acest an, între acestea este semnalat filmul lui Aleksandr Proskin *Caldă vară a lui '53* despre care afirmă: „Ținînd seama de canoanele westernului — căci tinerii spectatori așa l-au receptat — filmul lui Proskin a urmărit de fapt să înțeleagă mai profund o seamă de evenimente istorice”. Cît despre *Comisarul* (film văzut și pe ecranele noastre n.n.) Berman este de părere că „și-a croit cu greu drumul spre spectatori, adică i-au trebuit 20 de ani pentru aceasta. El este o pledoarie filosofică despre societate și s-a bucurat de succes de public precum și de premii la festivaluri internaționale ca acelea de la San Francisco, Berlinul Occidental, Locarno, Lisabona”. *Fericirea Assiei*, o puternică dramă despre viața unei țărăni înfirme, film semnat de Andrei Mihailov Koncaevski, s-a bucurat de asemenea de mare succes și — spune comentatorul, mai sur pomenit — „cînd se realizează *Comisarul* și *Fericirea Assiei*, autorii unui film turnat acum și intitulat *Micuta Vera* (scenarista Maria Hmelnik și regizorul Vasile Picul) erau elevi de liceu. Filmul lor de astăzi se dovedește a nu fi cu nimic mai prejos de cele ale marilor lor înaintași”.



O poveste
de dragoste
intitulată
Tandrețe de Eler
Ismuhamedov

Încă un aspect asupra căruia se oprește Berman este cel privitor la filonul satiric care este din ce în ce mai consistent și citează filmele pe care le fac regizorul Iuri Mamin și scenaristul Vladimir Vardunas, amintind în privința acestui gen de filme ceea ce spunea Lunacearski și anume că „risul înseamnă putere”. Filmul *Fintina* al lui Mamin marchează debutul acestui regizor și, spune comentatorul, „după opinia mea viitorul cinematografului noastre este plin de speranțe, dacă așa se prezintă un debut”.

Documentarul este uneori o concurență pentru filmul artistic

Există un alt aspect asupra căruia se opresc alți comentatori. Cel al cinematografului gruzine. Criticul Karina Zubarova face o analiză a acestui capitol din creația cinematografică sovietică începînd cu un citat dintr-o declarație a lui Abuladze: „Fenomenul cinematografului gruzine — spunea cunoscutul regizor din Tbilisi — este pentru mine o enigmă după cum tot enigmă este și succesul șahiștilor gruzini”.

Filmele lui însă — *Ruga*, sau *Copacul dorințelor* sînt — după cum afirmă comentatoarea, — un fel de simbol concret al acestui miracol al cinematografului gruzine. În prezent realizatorul este preocupat să transpună pe ecran opere ale clasicului gruzin Ciarciovadze „Încerc — declară realizatorul — să-l aduc pe Ciarciovadze, mai aproape de zilele noastre, dar în același timp, dorința mea și a colaboratorilor mei este să subliniem adevărul spiritual al acestui mare scriitor care era preocupat și combătea cu vehemență lipsa de suflet și simț de răspundere și arăta efectul atît de nociv pe care aceste

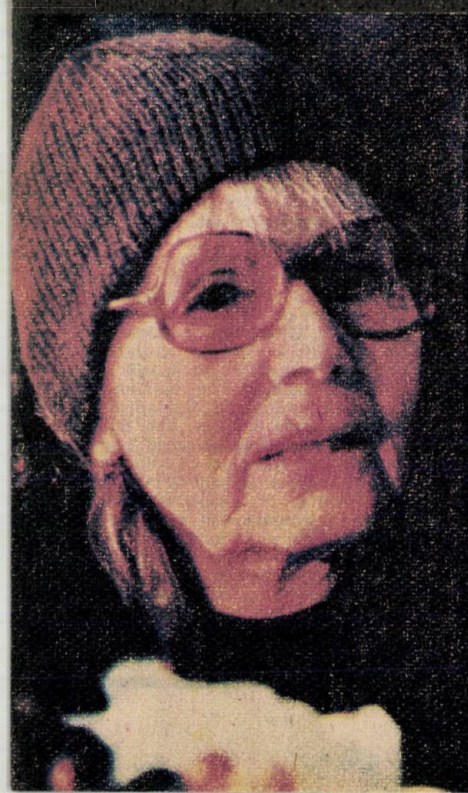
două aspecte îl au asupra societății. Tocmai asta mă preocupă și pe mine”. Comentatoarea mai semnalează că în prezent Abuladze lucrează și la o coproducție cu R.F.G. și anume ecranizarea romanului „Sobolanul” al lui Günther Grass și are în proiect o altă colaborare cu Klaus Maria Brandauer. Cît privește activitatea didactică a regizorului Abuladze comentatoarea citează, fără alte comentarii, o declarație a acestuia referitoare la metoda de lucru cu studenții: „E bine să ai un număr mic de studenți, cel mai bine e să ai doar trei. Dar ei sîdevin un fel de membri ai familiei tale. Nu-mi place să citesc prelegeri sau să țin lecții. Îmi place să lucrez cu ei, să lucrăm împreună. Le respect concepțiile și personalitatea, le respect ideile cu care vin ei în cinema dar caut să văd cum le raportează la marile probleme ale contemporaneității. Nu aceasta ar fi poate tocmai cheia enigmei cinematografului gruzine?” se întreabă el. Autoarea articolului la care ne referim menționează și o vizită la studioul Gruzia-film considerînd că ea este plină de învățăminte și după ce a asistat la diferite turnări pe platourile regizorilor Ghia Mataradze (filmul la care acesta lucrea se intitulează *Șapte povestiri despre prima iubire*) precum și pe platoul regizorului Gordezi Cioheli la un film despre „dragoste, viață și moarte” (o temă cam vastă după părerea noastră n.n.). Comentatoarea vorbește despre un alt aspect și o altă activitate de la „Gruzia film” și anume a studioului „Debut”, înființat cu zece ani în urmă. Ea declară: „Au apărut aici o serie de pelicule ale debutanților, care s-au bucurat de largă apreciere. Printre acestea filmul lui Iraki Baadurashvili, *Autoportret*. „Grafică convingătoare, ritm năvalnic, portretul eroului este realizat cu mult talent. Personajul central, un pictor, este de părăre — și aceasta este însăși pledoaria lui în film — că autoportretul este modalitatea de a privi în propriul tău suflet. Activitatea tinerilor cinești gruzini poate fi și ea considerată un autoportret”, susține comentatoarea.

Rola BEILIS MAHLER



**„Sint foarte atentă
la opinia criticii”
(Ingeborg Dapkunaite)**

**Un fotograf italo-american
nu are decît un subiect:
Greta Garbo
(aici în primăvara 1989)**



Ce trebuie să vadă criticul

La un foarte instructiv colocviu al criticilor italieni, care a avut loc în acest an la Roma, problema pusă în discuție a fost aceea de a se ști ce trebuie făcut pentru ca filmul să fie salvat de amenințarea televiziunii. Pentru criticii italieni acest aspect trece drept unul de maximă urgență. S-a susținut că problema filmului italian este aceeași și în alte țări în afara de Anglia unde — după cum a subliniat un critic englez invitat la acest colocviu, pe numele lui Peter Cargin — „nivelul producției cinematografice este în creștere iar televiziunea își manifestă dorința de a stimula creația cinematografică și mai ales pe debutanți”. Asta ar fi opinia criticului englez. I-a răspuns criticul italian Lino Micciché arătînd că „Italia nu face figură onorabilă în raport cu această perspectivă atît de englezească.” Pentru criticul italian, important este ca producția de filme să nu se adapteze cerințelor televiziunii spunînd că între marele și micul ecran este totuși o sensibilă diferență din toate punctele de vedere. „Mă indoiesc — a spus Micciché — că cinematograful pe micul ecran este cinema. În acest atît de rapid timp mediologic, și atît de devastator pentru cinema, din partea criticului se așteaptă cîteva atitudini ferme: cea dintîi este să nu accepte ca marele ecran să cedeze rolul său micului ecran, să nu manifeste indiferență în ce privește politica urmărită de medii. Criticul nu mai poate fi astăzi un simplu narator estetic, el trebuind să-și spună părerea chiar și despre problemele de economie politică ale operei”.

Încă o Fonda

dar Bridget, cea mai tinăra actriță din familia cu numele atît de prezent pe ecranele americane și din restul lumii: Fonda. Bunicul ei, Henry, îi prezisese o carieră artistică plină de succes, „dar eu eram prea mică — spune Bridget, iar el prea bolnav. Luptă — mi-a spus el — luptă și fă-ți un loc. Știu că ai să fii admirabilă”.

La început, adolescența a vrut să-și schimbe numele pentru că i se părea că îi va fi greu să-l poarte. Eventualul succes ar fi fost explicat de mulți prin nume, iar insuccesul ar fi fost mereu raportat la același nume atît de glorios în arta filmului. S-a dus la „Actor's Studio” ca și mătușa ei, Jane. (Bridget este fiica fratelui acesteia, cîndva foarte popularul Peter Fonda sau „Peter Easy Rider”, cum i s-a spus după filmul care a făcut atîta vîlvă). Bridget n-a rămas prea mult la Actor's Studio. „Doar atît cît să învăț cum să-mi descopăr posibilitățile. Oricum, lupta cea mai grea trebuie s-o dau ca să mă lepăd de accentul meu new-yorkez.”

Copilăria și mai ales adolescența nu au fost dintre cele mai

fericite pentru ea, Bridget nefiind o răsfațată a familiei. Adultă, ea și-a forjat o morală solidă: „Îmi place meseria de actriță, pentru că nu te simți niciodată bine în ea”.

O bienală a documentarului

Prima bienală a documentarului a avut loc în 1989 la Lyon. S-au prezentat 60 de filme documentare dintr-un număr de țări din Europa și de pe continentul american. Presă afirmă că această primă bienală a „știut să traseze o hartă, la dimensiunea europeană, a unei alte vieți”. „Dacă nu s-a putut scăpa de unele subiecte facile — afirma de pildă criticul Thierry Clech — realul a triumfat totuși la această întîlnire de la Lyon”. Se analizează unele filme considerate a fi reprezentative. Astfel, se face analiza unui documentar de lung metraj al vest germanului Rolf Schubel „Indianul” (filmul a obținut marele premiu al bienalei). „Indianul” nu este decît, un oarecare Leo Lentz, care-și descoperă pe chip niste dungi roșii ce devin tot mai accentuate și îi barează fața asemenea unui tatuaj. Este însă vorba de semnalele unei iradiere cu cobalt, maladie pe care Lentz și-o descrie odată cu sentimentul tragic ce-l cuprinde și îl copleșește. Vocea care exprimă strigătul acestei angose nu mai este însă a povestitorului care a suferit și o operație de laringe și nu mai poate vorbi. Finalul este cutremurător pentru că Lentz a murit înainte ca filmul să fi fost terminat. Este un fel de final-memento.

Un nume „greu de purtat”

Margaux Hemingway, nepoata lui „papa Hem” a făcut cariera ca manechin, dar i s-a părut că e o treabă plicticoasă și obositoare. A încercat să facă film, a și făcut film, dar a constatat că nu are pregătirea actricească necesară (Mariel, sora ei, a început cu această pregătire, înainte de a accepta să joace în regia lui Woody Allen). Acum Margaux, recunoscîndu-și lacunele, vrea să sara însă mult mai departe: să facă regie. Bunicul era mult mai exigent cu meseria pe care o pune înaintea talentului. El stătea cel puțin opt ore la masa de scris și stătea în picioare, la un pupitru special construit, și chiar dacă la capătul zilei — spunea el — te alegi cu o singură pagină, după ce ai tăiat, ai aruncat la coș, te-ai enervat și pînă la urmă te-ai refugiat cu disperare într-un „Calvados”, este totuși mare lucru. El știa încă de pe vremea acelor „ari nebuni” că o pagină de literatură, de care să nu-ți fie rușine, se obține cu suferință.

Dacă despre Hollywood se spune că este o suburbie a Los Angeles-ului, atunci și despre San Simeon se poate afirma că este o prelungire a Hollywoodului deși — e adevărat! — se află la vreo 50 km distanță. Este neîndoielnic că magnatul presei americane (cu investiții importante și în industria filmului) a fost inspirat în trasarea acestei bizare construcții, de cultura sa vizuală formată la școala producțiilor hollywoodiene. Încă de departe cînd, gonind de-a lungul oceanului pe drumul spre Monterey și se ivesc, nelămurit, ca într-o vedenie, turnurile anacronice de cetățuie iberică pe creasta californiană, trăiești impresia unui decor cinematografic. Cîrind drumul e închis și, după ce-și praponesc cali-putere într-un imens parcaj, vizitatorii sînt mînați de indicatoare spre o clădire cu aspect de aeroport. În schimbul unui bilet de 10 dolari, și se înmînează un soi de „Bording Card” cu ora decolării înscrisă pe el. Exact la minutul prevăzut ești imbarcat într-un autocar, nu într-un avion, care te va purta în circuitul pe care a fost plasat, unul din cele cinci pe care ți le propune castelul-muzeu; celelalte, patru, cu un alt preț și cu alt tichet. O bună jumătate de oră urci volutele unei fermecătoare serpentine croite prin pădurea sălbatică. George Hearst, tatăl lui Randolph, cumpărase acest teren cu un secol în urmă, pentru a instala, acolo, un ranch, o crescătorie de cai, dar nu construise nimic pe el. Acum, în contact cu fascinantul decor nu e ușor să înțelegi de ce, pe cînd era copil, viitorului magnat îl plăcea să vină aici. De sus, de pe culme, privește pe care natura o oferă e grandioasă. Cum stai la sute de metri chiar deasupra Pacificului, vezi pînă departe întinderea apei, printre zărentele alburii ale norilor de dedesubt. „Cuesta encantada” denumiseră mexicanii vremelnici sta-

pini ai Californiei, acest ținut de vis și atât de puternică a fost nostalgia jocurilor și închipuirilor copilăriei încît, la maturitate, Randolph Hearst s-a întors la San Simeon să-și construiască o jucărie pe măsura averii sale, castelul.

După ce l-a vizitat, George Bernard Shaw a lansat una din remarcabilele sale butade: „E castelul pe care și l-ar fi construit Dumnezeu, dacă ar fi avut... destui bani s-o facă!” Hearst i-a avut, și nu s-a uitat la el! A cheltuit treizeci de milioane de dolari preinflaționiști de dragul fantaziarilor sale de copil. Pe pitorescul drum pe care urcăm rătăceau, în perioada de glorie a castelului, animale exotice. „Animalele au prioritate!” — glăsuiau, nu fără ironie, pancartele cu care castelanul își împingea oaspeții. În locul parcului zoologic de odinioară mai întîlnești doar cîteva splendide exemplare de vaci de lapte, care pasc liniștiți și, ceva mai încolo, uitată nu se știe cum, (poate nu s-a ivit amator s-o cumpere) o turma de zebre. Restul a fost vîndut!

Autocarul ne depune în fața treptelor unei aiei care urcă spre castel, printre mandarine cu fructe pîrguite (la începutul lui martie!), rodii (așa s-or fi chemînd arborii care dau rodii?), oleandri și alte specii din care, în incultura mea pomicolă, nu pot identifica decît un gutui aidoma celor de la noi de acasă. Pomii au fost aduși, aici, cu pămînt cu tot!

Iată și castelul, opera unui zănatic care a dispus de bani și putere nemăsurată. Fațada palatului însuși, care ar vrea să evocă solennitatea portalului unei catedrale, are aerul provizoriu al unui decor de studiou din anii '20, impresionant amalgam al semidictismului parvenit. Construcția este, ce-i drept, girată de un arhitect, Julie Morgan, prima femeie promovată în această profesie de către

prestigioasa școală franceză. Evident, că principala ei obligație profesională a fost să răspundă comenzii patronului.

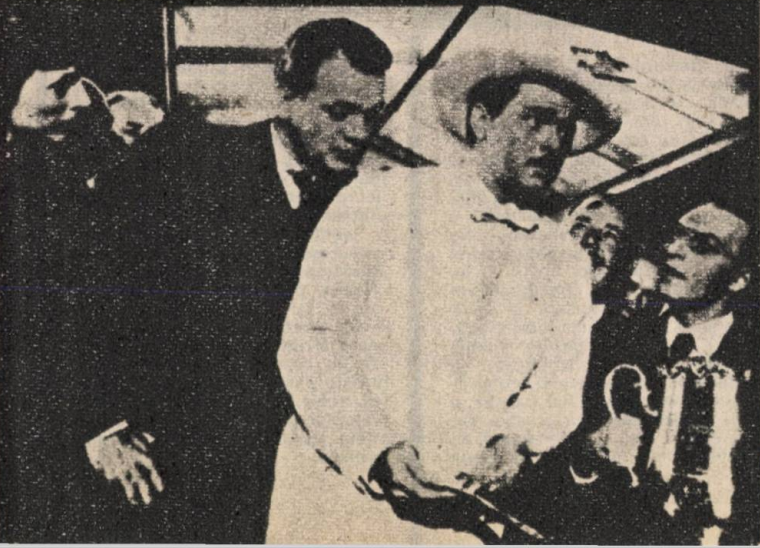
Dar înainte de a pătrunde în „Casa Grande” sîntem purtați prin cele trei „bungalow-uri” construite pentru oaspeți, adevărate conace cu mobilă napolitană splendid încrustată, tavan poleit cu clei ca să imite lemnul și tapiserii de preț expuse aidoma „postelor” cinematografice. Ghidul, un tînar deosebit de zelos, ne improașcă mereu cu tot felul de informații: că suprafața totală a carpetelor persane este de 15 000 m.p., că opt boilere încălzesc apa piscinelor la temperatura constantă, că ceea ce primim, coloanele care străjuiesc piscina exterioră, sînt autentice atice. Dispūsă pe coama dealului, cu Pacificul drept fundal și portalul de templu reflectat în apa sîdiefi, piscina îți fură ochii. Impresie diminuată, din păcate, de incongruența scenografică a ambiantei: zeita egipteană Shekmet e instalată într-o fintină stil „art-deco”, sarcofage egiptene „vechi de 3 500 de ani” — ne asigură ghidul, sînt așezate lîngă voluptuoase naliade în stil „renaissance” de cel mai dubios gust. Ghidul care se poticnește în cuvîntul „sarcofag”, îl înlocuiește cu denumirea „cutie de cadavre”. E bine zis, e chiar mai propriu, asta și vedem în jur, peste tot, un amplu sarcofag de valori potențiale înăbușite de ignoranță, spațioase „cutii” cu lucruri fără viață...

Această impresie este și mai vizibilă din momentul în care pătrînzî în halul — sau hală! — „Casei Grande”, care constituie un „montaj” de piese egiptene, atice, romane, eleniste, medievale, europene, în cele mai neobișnuite și bagatelizatoare juxtapuneri. Totul ne trimite, izbitor, la imaginea hălei de vechituri din filmul lui Orson Welles. Cetățeanul Kane este însă un subiect tabu la San Simeon. Singura aluzie o întîlnești în magazinul de suveniruri din „autogară”, care desface — în exclusivitate — volumul de memorii al actriței Marion Davies, castelana neoficială a locului. În deschi-dere, cîteva rînduri ale lui Orson Welles, smulse în ultima parte a vieții sale, în care acesta se jură că nu Randolph Hearst ar fi fost cel care i-a inspirat portretul dominatorului personaj.

Dar oricît i s-ar face, conștiincios, apologia, Randolph Hearst a părăsit scena pentru totdeauna, „urmind destinul comun al tuturor” cum, cu diabolică satisfacție, remarcă jurnalul cinematografic integrat de Orson Welles în interiorul filmului său. Au rămas, pe tavanul refectoriului de la San Simeon, cavalerii înzăuși, călugării cufundați în rugi, prinții cu castele în miini — atît! Umbre veghind amintirea altor umbre.

T. CARANFIL

Welles a avut curajul să facă filmul *Cetățeanul Kane* dar nu și să-l identifice pe proprietarul castelului Hearst





Alferova
a optat pentru
un spectacol de teatru

Unde se află secretul

În urma unei victorii dobândite la Cannes '89 și a unor succese de casă, în lumea filmului au încolțit nu numai speranțe dar chiar — cel puțin după unele păreri, — s-ar fi identificat secretul revirimentului. Spune unul dintre cei mai proeminenți producători dar și comentatori de film, Daniel Toscan du Plantier în „Le Figaro Magazine”: „Cînd toată lumea se precipită să aplaude performanțele lui Dustin Hoffman în *Rain Man*, nu cred că trebuie să ne pierdem capul din nu știu ce fel de masochism, ci trebuie să salu-

tăm performanțele pe care le avem la noi acasă și care echivalează cu aceea a lui Hoffman. Dacă în ultimele șase luni cinematograful francez și-a regăsit o prezență într-o măsură destul de apropiată de cea americană, redobîndind, contrar oricărei așteptări, o situație pe care mulți o considerau — sau o sperau — iremediabilă, aceasta se datorează în primul rînd actorilor noștri. Ei au rezistat unei duble concurențe venite din partea urșilor și leilor „francezi” ca și a iepurilor, crocodililor (Dundee) și peștilor (numiți eventual Wanda,) americani. În bălălia pe care artiștii și profesioniștii cinematografului francez o dau pentru apărarea creației lor, nu există nici o revendicare de protecționism arbitrar. Nu există

decît voința de a păstra intactă poziția privilegiată cîștigată de succesul filmelor noastre”. Și mai spune comentatorul mai sus amintit că Europa culturii nu poate și nu trebuie să fie ținută la nivelul de jos de un numitor comun a cărui eficacitate nu poate camufla multă vreme mediocritatea.

Se filmează

• După ce a fost director al cinematecii franceze, Costa Gavras s-a retras din prim planul vieții cinematografice. Acum a revenit în Franța și chiar la Paris unde a anunțat că începe filmările la *Micul apocalips*.

• Ca președinte al juriului de la Cannes — 1989, Wim Wenders, a avut grijă să provoace o mică criză (adică să dea un fel de „surprise party” al juriului odată cu anunțarea premiilor). După aceea a pornit prin 15 țări — cu un program de 32 de săptămîni de filmare pentru pelicula sa intitulată *Pînă la capătul lumii*. În acest periplu a fost însoțit de actorii Jacques Dutronc, Solveig Domartin și Rudiger Fogler.

• La Cannes, filmul lui Ettore Scola, *Splendor* a fost ignorat de juriul lui Wenders deși toată suflarea de pe Croazetă vorbea numai despre el și-l vedea obținînd unul din marile premii. Întors la Roma, Scola a început imediat filmările la *Duminică la Civitta Vecchia* cu doi actori de primă dimensiune: Marcello Mastroianni și Massimo Troisi.

• Superbul roman al lui Edmonde Charles-Roux „Să uiți Palermo?” a inspirat un scenariu a cărui transpunere cinematografică și-a asumat-o Francesco Rosi.

• De la *The Misfits*, binecunoscutul dramaturg american Arthur Miller, fostul soț al Marilyn Monroe, nu a mai colaborat cu cinematograful. Karel Reisz și-a asigurat, în 1989, concursul lui Miller pentru scrierea scenariului la *Toată lumea cîștigă* (povestea unei femei care trăiește într-un oraș din Noua Anglie, de pe coasta Atlanticului, și care angajează un detectiv particular spre a dovedi nevinovăția unui bărbat acuzat de omucidere).

• Jack Nicholson a preluat personajul pe care îl realizase cu atîta succes în *Chinatown* al lui Polanski și, în propria-i regie, l-a adus în filmul intitulat *Cel doi Jack*.

• *Cealaltă parte a vîntului* (un titlu poetic și incitant) este un fel de autobiografie a lui Orson Welles pe care acesta începuse să o transfere pe peliculă. „Începuse” — pentru că filmul nu a fost terminat ba chiar nici la jumătate nu ajunsese. Tovarăsa de viață a lui Welles, plasticiana Oja Kodar, a turnat, cu mijloace proprii și puține, un film dedicat felului de viață al unor locuitori din Venice de pe coasta Californiei. Scopul acestui filmuleț nu a fost altul decît acela de a demonstra producătorilor că ar putea să se încumete să termine filmul marelui Welles.

Pe scurt

● O comedie de dragoste cu Aurore Clément, Michel Serrault, Annie Girardot a semnat realizatorul Jean Pierre Rawson pe un scenariu de Jean Claude Leaud.

● Realizatorul iugoslav Emir Kusturica, după ce a obținut premiul de regie la Cannes 89, a perfectat realizarea în Statele Unite a unei versiuni după „Crimă și pedeapsă”.

● Polonezul Krzysztof Zanussi a filmat **Regina Christina** cu admirabila actriță suedeză Lena Olin (pe care am văzut-o în cadrul zilelor filmului suedez în pelicula lui Bergman **Repetiția**).

● Des pomenit în ultimul timp regizorul englez Peter Greenway

a perfectat turnarea, la el acasă, la Londra, a unei povestiri cu un titlu care este ca un rezumat, cum nu mai întâlnești decât la realizatoarea italiană Lina Wertmüller: **Bucătarul, hoțul, soția lui și iubitul ei**. Actorul pe care Greenway și l-a ales nu este englez ci francez: Richard Bohringer.

● Robert Altman a putut perfectă, după ani de așteptare, un vechi vis de-al său, un film despre **Rossini, Rossini**. Filmările au avut loc în Franța, Italia și Anglia.

● Realizatorul Alan Pakula a scris scenariul și a semnat regia la **Te văd mine** cu actorul, acum la ordinea zilei, Jeff Bridges și cu Farah Fawcett.

● Octogenara Bette Davis a apărut în 1989 într-un film al regizorului Larry Cohen: **O soacră aluristă**.

● Reveniri pe platou: Clint Eastwood în **Cadillacul** vișiniu alături de Bernadette Peters; Marlon Brando în **Anotimp secetos** în regia lui Euzhan Palay; Al Pacino, după patru ani de absență, reapare ca detectiv în filmul lui Harold Becker, **Marea dragoste**; Robert de Niro apare alături de Jane Fonda în regia lui Martin Ritt. Filmul se intitulează **Scrisori**.

● O distribuție care „nici nu mai are nevoie de vreo poveste”, cum exclama cineva: Kathleen Turner și Michael Douglas. Povestea există însă și se intitulează **Războiul rozelor**. Iar regizor este Danny de Vito.

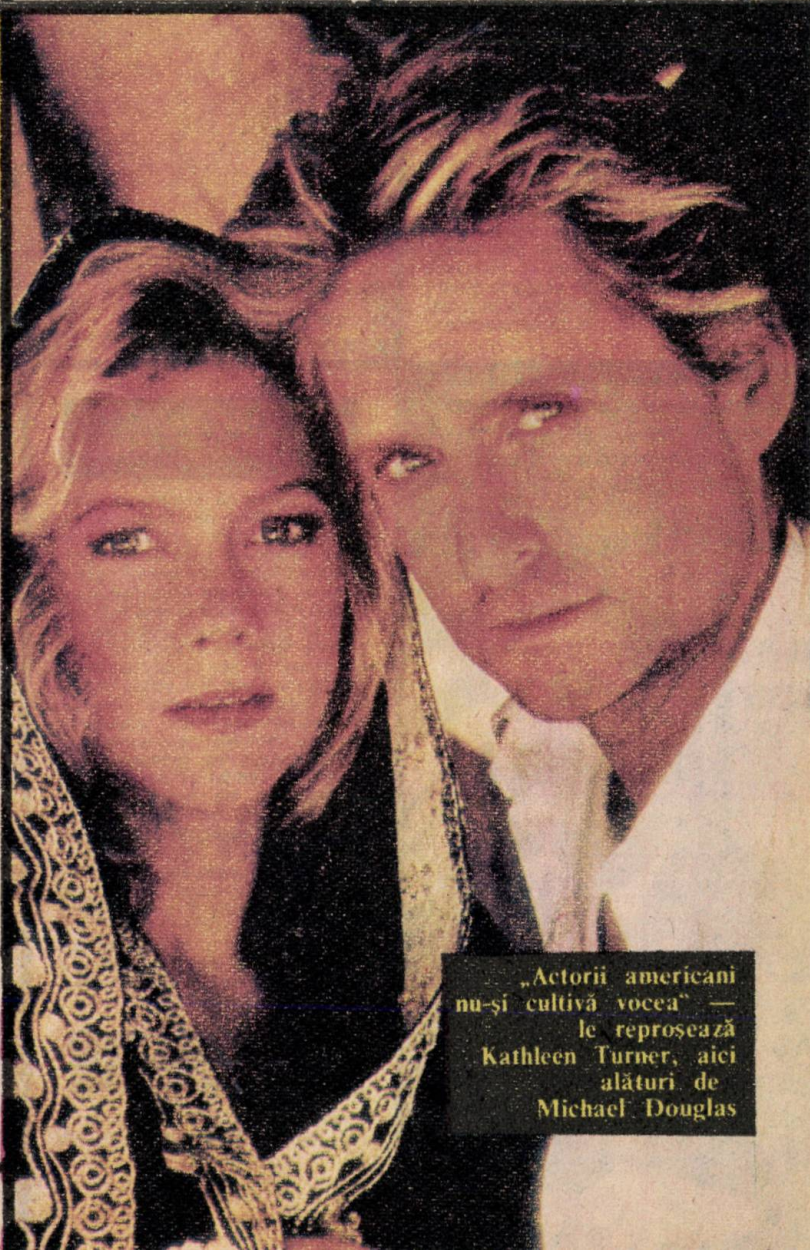
● Woody Allen și-a anunțat pentru filmul al cărui titlu nu-l desconfiră, doar distribuția: Mia Farrow, Claire Bloom, Joanna Gleason, Alan Alda, Martin Landau, Sean Young.

Între teatru și film

■ Criticii de specialitate consideră că este „prima apariție misterioasă în cinematografie, după Greta Garbo” sau văd în ea genul „vedetei” anilor '40. Kathleen este măgulită de aceste aprecieri, dar declară că nu se simte deloc o femeie misterioasă și găsește că nu are nimic comun cu vedetele din trecut. Recunoaște însă că ceva o deosebește de actrițele de astăzi din America. „M-am format — mărturisește Kathleen Turner — într-un alt mediu decât actrițele născute și crescute în Statele Unite. Eu am trăit în Anglia din 1968 până în 1972 și meritul calităților mele vocale le datorez școlii și pregătirii de acolo. În America avem o școală de actorie care, în anumite privințe, pregătește mai bine decât cea engleză, dar nu acordă importanță vocii. Actorii și actrițele se străduiesc să-și schimbe aspectul, greutatea, mersul, dar când deschid gura — vorbesc la fel.

Debutul meu cinematografic datează din 1981 — în **Body Heat**. Au urmat **Crimes of Passions**, **The Jewel of the Nile**, **Frizzi's Honour** și **Peggy Sue s-a căsătorit** (care mi-a adus, în 1986, nominalizarea pentru Oscarul destinat celei mai bune actrițe premiu pe care l-a obținut de fapt Shirley McLaine). Nu pot spune că rolurile din film sînt preferabile celor de pe scenă. Satisfacțiile sînt diferite. Rolurile de pe scenă îmi dau posibilitatea să văd reacția publicului pe care-l am în față. De altfel, înainte de-a debuta în film, toată experiența mea se reducea la teatru. În perioada mea de formare nu mergeam deloc la cinema, dar citeam foarte mult. Obicei pe care-l păstrez și astăzi. Nu deschid televizorul decât pentru buletinul de știri”.

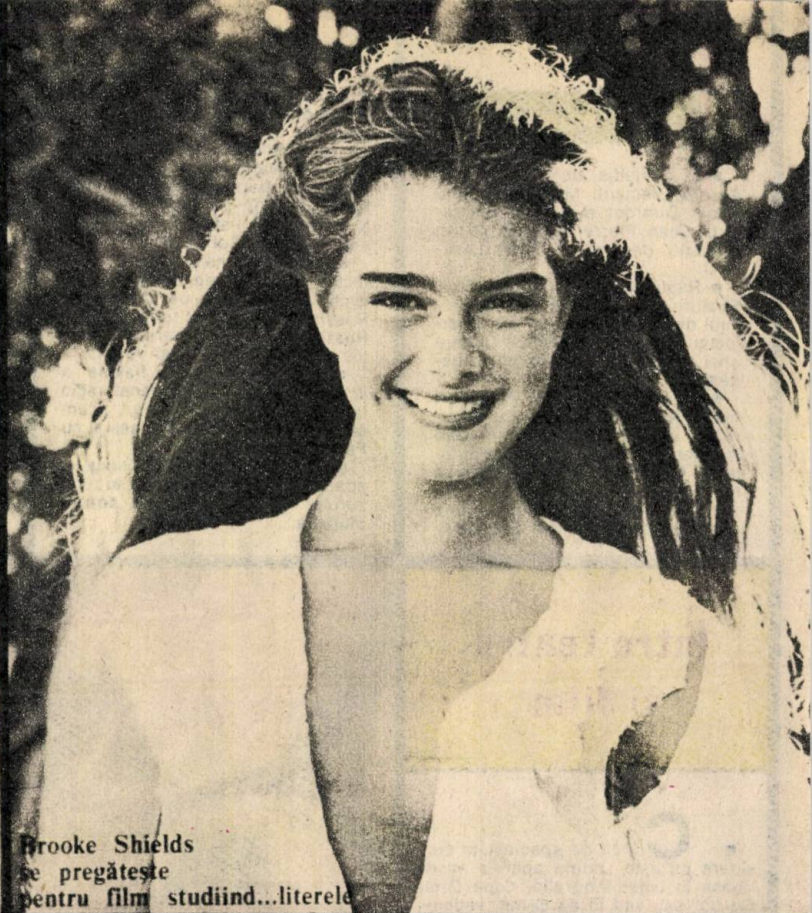
Virginia STĂNCESCU



„Actorii americani nu-și cultivă vocea” —
le reproșează
Kathleen Turner, aici
alături de
Michael Douglas

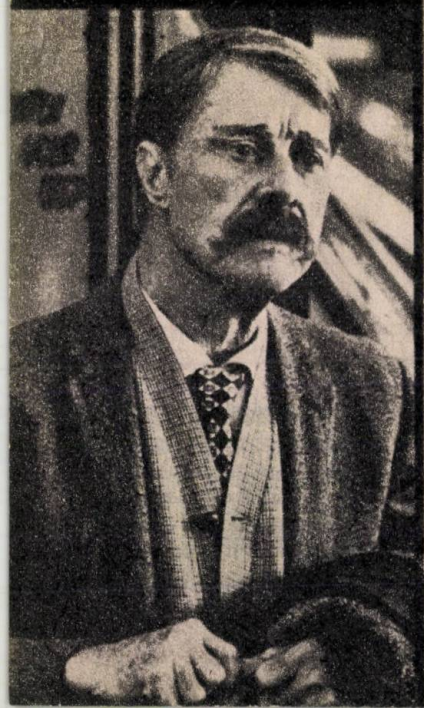
Sophie Marceau, interpreta ultimului film al lui Zulawski, intitulat **Noptile mele sint mai frumoase ca zilele voastre**, este o tinara actrita cu pareri foarte ferme, in primul rind despre filmul in care a jucat. „Este un film de dragoste — spune ea — si un film de dragoste care nu se opreste aici pentru ca el se refera si la nasterea si moartea omului. Este povestea unei tinere aflata in pragul vietii si al unei cariere, care se indragosteste de un barbat cu totul diferit de ea, un barbat care se afla la capatul drumului vietii lui. Este o dragoste dureroasa.” Dar, tine sa adauge Sophie Marceau, dragostea vine intotdeauna din adincul fiintei si este foarte puternica si intotdeauna creeaza momente minunate dar si dureroase. Este atit de rar in viata sa cunosti si dragostea si fericirea. De cele mai multe ori dragostea este urmarita indeaproape de durere si se afla mereu in primejdie.”

Presa vorbeste despre succesul tinerei Sophie Marceau in acest film dar ea este o lucida si nu se lasa purtata de laude. „Nu vreau sa ma inchistez intr-o imagine. Daca miine mi se propune o comedie, pe loc primesc pentru ca vreau sa joc sub toate culorile.”



Brooke Shields
se pregătește
pentru film studiind...literale

Octogenarul Don Ameche
nu se retrace de pe platoul
de filmare (aici in
Se mai schimbă lucrurile,
o comedie pe o temă gravă:
Mafia)



Arhive ale memoriei cinefile

S-ar parea ca in timp ce frecventarea salilor de cinema, in diferite tari, scade, prolifereaza in mod paradoxal lucrările (de proportii enciclopedice unele) despre cinema, adevărate enciclopedii-cinema. Astfel, dacă cineva este curios sa stie totul de pilda despre „Marile teme ale cinematografului american” el are la dispozitie lucrarea cu acest titlu scrisa de Michel Cieutat. Dacă este interesat de personajele care populeaza planeta filmului, se adreseaza „Dicționarului de personaje din cinema” — editat de Bordas. Sau, pentru cine are nevoie sa afle despre cele mai rare filme, aproape necunoscute unele dintre ele, le gaseste in lucrarea lui John Stanley intitulata „Ghidul filmelor” (un adevărat catalog de filme de la seria B pînă la seria Z). In același timp lucrarea lui Stanley contine si o lista de povestiri lansate de film, lista ce ofera un fel de cunoastere mitica a filmului in lume.

Feciorul negustorului de haine vechi

Kirk Douglas a avut o copilarie
ca a lui David Copperfield — așa

cel puțin apare ea din descrierea pe care actorul, astăzi septuagenar o face in volumul de memorii al cărui titlu este „Feciorul negustorului de haine vechi”. Douglas are curajul, sinceritatea si onestitatea de a nu-si crea o biografie bombastica cum se cam obișnuiesc in lumea idoloilor de cinema si nu de azi de ieri: există cum se stie o „legendă Stroheim”, creată de el însuși.

Kirk Douglas își descrie copilăria așa cum a trăit-o. Un critic re-patat pentru inapetența sa la dul-cegării hollywoodiene, Michel Grisolia de la L'Express, spune despre volumul semnat de Kirk Douglas: „Actorul este un tãndru care lovește tare. Memoriile lui sint o arta subtilă”. Cind a aparut in emisiunea „Apostrophes” a lui Bernard Pivot comentatorul s-a aratat surprins de calitatea volumului de memorii al lui Douglas, la care acesta i-a raspuns scurt si ferm: „Sint un scriitor, domnule Pivot”.

Muzica și actorii

Există un realizator, destul de puțin cunoscut in Europa iar in America lui natală situindu-se pe o poziție destul de specială in raport cu alți regizori care au cunoscut succesul: el, Alan Rudolph

(Continuare in pag. 181)

antologice

O ecranizare
devenită clasică

Rapacitate rămâne peste ani filmul care-l reprezintă pe Stroheim în tot ce are caracteristic, cu respectul lui profund pentru real și realitate — nici măcar o scenă nu e filmată în studiouri, nici un nasture nu a fost neglijat, școala lui Griffith fiind urmată cu credință. Este școala în care cinematograful îndrăznește realismul total, lipsit chiar de autocenzura subiectivă care să limiteze în vreun fel invenția expresiei, în care montajul ce poate face concurență oricărui montaj de film modern, contracarează și azi prin puterea expresivă, intervenția brutată a producătorilor în economia filmului: în care actorii sînt dirijați de o mîna sigură, creatoare, Stroheim însuși devenise un actor celebru.

Văzut astăzi, la 65 de ani de la apariție, după atâtea pelicule și școli cinematografice ce le oferă cinematoteca, putem spune că după *Intrarea trenului în gară*, documentul lui Lumière, *Rapacitate* e prima peliculă cu adevărat și integral realistă a artei filmului: o ecranizare, de fapt, de Erich von Stroheim, după romanul lui Frank Norris. Și azi filmul acesta apare drept unul din rarele filme în care ființele sînt în permanentă devenire. Înaintea acestui film, psihologia cinematografului era, se poate spune, rudimentară. Aici se urmărește evoluția în timp, surprinzind totodată cu o mare acuitate, un fenomen caracteristic al vremii, pauperizarea micii burghezii, mizeria proletariatului din marile orașe americane. Personajele sînt într-o naturală mișcare caracteristică, tipologică, și se poate spune că nu sînt două cadre în care ele să semene, să nu se simtă schimbarea inerentă vieții, efectul ciocnirilor dintre acestea. Timpul trece marcat cu o precizie cum numai literaturii îi aparținuse acest merit: prin respectarea condițiilor atmosferice și de climat, prin percepțiile diferitelor ore ale zilei, anotimpurilor, lunilor. În locul unei dramaturgii a prezentului și teatrului, arta povestirii acestui film aduce sentimentul realist al desfășurării în timp, răsturnînd toate principiile pe atunci în vigoare. Este primul film cu o durată autentică, cu o greutate specifică temporală pe care reușise s-o transmită doar cea mai bună literatură și ne gîndim la Tolstoi. Personajele se degradează treptat sub influența mizeriei și a unei pasiuni hipertrofiată, și ne gîndim la Dostoevski. E aici aportul unui artist format la cultura europeană (îi iubea pe Zola, Dickens, Maupassant), ce dăruia noii lumi un etalon de realism de esență literară. E antologică secvența sîrbă-

toririi căsătoriei din cabinet în timp ce pe fereastră, cu minuție, Stroheim ne lasă să vedem trecerea unui cortegiu mortuar.

O colitură în tinăra pe atunci artă a filmului înseamnă acest film, dar și un început de tradiție. Și ne gîndim la *Hoji de biciclete*, al lui De Sica, la *Hotel Nord* al lui Carné, la *Accatone* de Pasolini, filmele lui Fassbinder, Sukșin... O extraordinară îndrăzneală este această peliculă și cuvîntul originalitate pare prea slab pentru a defini o asemenea operă care arată pînă unde poate merge cinematograful în exprimarea vieții și a sentimentului, devenind prin aceasta, pentru noi, clasic.

Intorcîndu-ne în timp, notăm: prima versiune originală a lui Stroheim — cinci ore; a doua versiune originală — 3 ore și 50 de minute; versiunea comercială — 2 ore și 45 de minute, ultima fiind și singura care ne-a rămas. Dar și amputarea făcută de producători se simte.

Proiectat într-o tăcere tensionată, filmul își verifică forța și-n fața spectatorului de astăzi, pretențios, saturat de imagini și istorii, mereu în căutare. Și aceasta în mod simplu, prin forța exprimării adevărului de viață, integral, în fiecare scenă, apariție, detaliu, toate unindu-se în urmărirea unor destine, revelînd acel etern, cutremurător „omenesc” ce asează *Rapacitate* în ordinea operelor de artă unice, irepetabile.

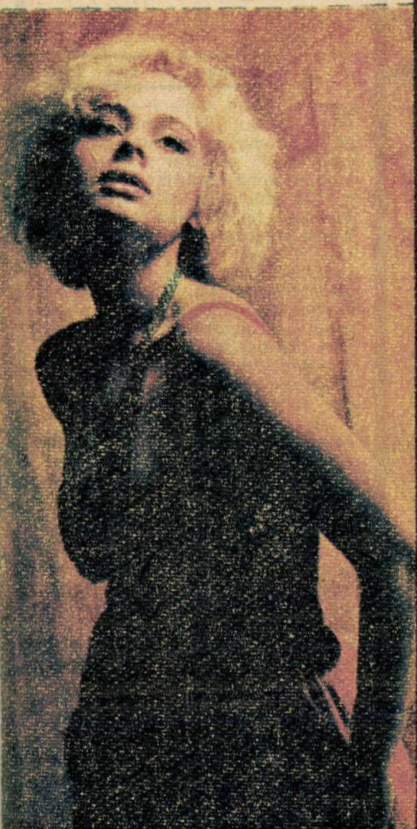
Vera FĂGĂDARU

(acesta îi este numele) s-a bucurat — cel puțin în ultimul timp — de o anume notorietate, situație care i-ar fi asigurat privilegiul în atenția producătorilor. Rudolph nu s-a preocupat să-și fructifice avantajul, tinjînd după o independență creatoare, dorind să facă film cu buget mic, să spună ceea ce crede, chiar dacă asta ar displice criticilor săi. Și tot el își dă și răspunsurile care sînt ca niște dușuri reci autoadministrate. Despre „independența” realizatorului spune el fără ocol „partea proastă cu autorii independenți este că ei sînt dependenți de bani”.

Dar cine este Alan Rudolph? Astăzi el este, cum s-ar spune cu o elegantă ambiguitate, cam la jumătatea vieții. A făcut multe în existența sa, iar cu filmul a luat contact la nivelul cel mai de jos: a început ca om de platou, adică un fel de necalificat ceea ce nu înseamnă că nu făcea nimic. Făcea de toate, tot ce i se cerea de către toți cei mai mari ca el de pe platoul de filmare. Iar el era cel mai mic din formație. Tăcea și făcea, adică învăța. Făcuse studii universitare dar nu cu intenția de a-și croi o carieră. „Fura” meseria de cineast chiar de pe platoul de filmare, cu răbdare și îndrăgire. Într-o bună zi s-a încumetat să facă nu pe regizorul ci pe scenaristul. I-a arătat regizorului și maestrului său Robert Altman ceea

„La 50 de ani reiau
un rol pe care
nu l-am uitat
nici o clipă: Ciocciara”
(Sophia Loren)





Un nume nou, dar
mai ales un nou talent:
Marina Evstingeva

ce scrisese iar acesta s-a declarat incântat. Era chiar scenariul viitorului film al lui Altman, *Nashville*. Succes mare și de public, dar mai ales din punctul de vedere al lui Rudolph, de stimă. A venit și rin-

dul regiei. Alan Rudolph regizează un film care rămâne în memoria cineaților: *Remember my name* (Aminteste-ți de numele meu). Apoi *Choose me* (sau în spiritul acestei pelicule: *Pe mine să mă alegi*) un film inspirat de lumea cosmopolită și atât de greu de caracterizat a Los Angeles-ului. Și încă un film care n-a trecut neobservat: *Intunecare de minte* și altul, *Songwriter*, inspirat de muzica numită country atât de apreciată astăzi. Cea mai recentă realizare a lui Rudolph se intitulează *Modernii* și este dedicată unei perioade despre care s-a scris mult, cîteodată chiar superb și incitant: perioada pariziană a artiștilor și scriitorilor americani după primul război mondial, perioadă pe care o altă americană care trăia la Paris, Gertrude Stein, a botezat-o „anii nebuni” iar pe protagoniștii ei i-a consacrat drept „generația pierdută”. (De fapt, scriitoarea prelua expresia unui patron de garaj din Paris.)

Modernii este — după cum lămuresc unii critici care l-au înțeles în mai mare măsură și l-au judecat cu multă simpatie pe Rudolph — este deci nu numai o privire asupra grupului atât de văzut în Parisul acelor ani (Hemingway, Scott Fitzgerald, Ezra Pound...) ci și asupra atmosferei acelei perioade despre care Rudolph spune: „De fapt, în anii '20, moda și arta anunțau lumii că s-a intrat în secolul XX. Artiștii descoperiseră asta mult mai înainte prin operele lor, tehnica o descoperise la rîndul ei prin războiul mondial, dar lumea în general avea să descopere secolul XX doar atunci cînd arăta s-a înțeles cu negoțul”. Rudolph se referă în special la impresarii de pictură care făceau mare viivă în societatea pariziană și pe lângă viivă, făceau mai ales, avere. „Artă — spune mai departe Alan Rudolph — a devenit vulnerabilă la exploatare și s-a transformat în articol de consum.

Asta am și încercat să arăt în *Modernii*. Criticilor nu le-a plăcut că am înlocuit unele mituri cu altele, dar eu n-am avut intenția să fac o documentare riguroasă ci să arăt unele caractere — pe al lui Hemingway, în special — înainte ca cimentul statuiilor lor să se usuce”. Perioada 1925—1926 este marcată de faptul că atunci a avut loc marea expoziție de artă decorativă. Erau anii escapadelor și două aspecte caracterizau cel mai bine acel timp: ireverența și umorul.

Alan Rudolph se dovedește a fi un fin observator al fenomenului cinematografic în ansamblu și al filmului american în special. El este de părere că numai doi regi-zori de peste ocean au o viziune despre filmul american: ei sînt Altman și Kubrick. Nici unul dintre cei care lucrează astăzi, pe platourile americane, nu are o concepție atât de complexă cum o au ei, susține Rudolph. „Îmi plac ei, Woody Allen și Coppola, și Scorsese, și frații Cohen, dar numai ei doi ocupă Pantheonul”, în cel-privește, Rudolph este preocupat în filmele sale și în mod preponderent de muzica folosită ca și de actori. „Am întotdeauna o mare grijă pentru muzica pe care o folosesc. Niciodată ea nu este fundamental. Muzica și actorii sînt — după părerea mea — cele două principale instrumente ale regizorului. Toată viața omului este învâluită în muzică și viața asta devine partea sonoră a filmului pe care-l trăiești. Muzica creează o atmosferă, iar atmosfera adăpostește jocul actorului. Cît privește distribuția, eu nu vreau să folosesc pe nici unul din actorii a cărui reputație îl poate distrage pe spectato-rul”.

El despre ceilalți

El din titlu nu este altul decît Roman Polanski, despre care se vorbește astăzi mai puțin, care face filme mai rar, despre care critica vorbește mai puțin entuziasmat. El, Polanski, la cuvîntul său și exprimă opțiunile de cineast, care, ca student, dădea un film de semnificația *Cuțitului în apă*, și s-a împotmolit acum vreo 2—3 ani cu o poveste despre piraiți și aventuri pe mare, pe corăbii și pe uscat, o poveste care n-a „deco-lat”.

Deci ce părere are Roman Polanski acum în puterea vîrstei, și după aburii gloriei, despre alți creatori de pe tărîm cinematografic.

Despre *Easy Rider* al lui Denis Hopper (film din 1969) Polanski spune: „Stanley Kubrick a fost primul care mi-a vorbit despre acest film. Era copleșit și mi-a organizat o proiecție la el acasă. Pentru epoca aceea l-am găsit un film formidabil. O chintesență a spiritului anilor '60 în America. În plus, pentru mine a fost revela-toare evoluția lui Jack Nicholson. Am fost stupefiat pur și simplu de originalitatea jocului său. Presupun că astăzi filmul acesta dă semne de bătrînete”.

(Continuare în pag. 184)

În amintirea lui New York, New York, Liza Minnelli
și Dudley Moore au „montat” un show



Invazia marțienilor n-a avut loc...

30 octombrie 1938, seara. Deasupra New York-ului, cerul este acoperit de nori groși, amenințători. Domnește o atmosferă sumbră, așa cum sade bine de *Halloween*, reminență a unui străvechi ritual păgîn de pomere a morților, zi cînd, odată cu căderea întinericului, copiii colinda străzile, unii purtînd în virful unor bețe un doveleac scobit, luminat pe dinăuntru cu o luminare și astfel fasonat încît să închipuie un cap de mort, alții mascați chiar în acest fel, solici-tînd un mic dar pentru „îmbunarea spiritelor”.

Este exact ora 21. Deodată, o voce agitată, tremurîndă se revarsă din aparatele de radio... „Un uriaș obiect cilindric, venit din Cosmos, a coborît pe Pămînt, în statul învecinat New Jersey, în apropiere de cătunul Grove Mill... În momentul impactului cu so-lul, întinericul a fost sfîșiat de lumini orbitoare, iar zgomotul asurzitor produs s-a auzit la o distanță de zece mile...”

Vocea transmite de la fața locului și comunică ascultătorilor, clipă de clipă, cele ce se întimplă... Unul după altul, aterizează alți cilindri... Poliția a înconjurat întreaga zonă pentru a împiedica miile de curioși să se apro-pie...

Din cuvintele rostite de craini-cul-reporter răzbește teroarea: „Incre-dibil... dacă nu ar exista proba fapte-lor. Totul ne obligă să presupunem că straniile creaturi care descind din obiectele cilindrice sînt avangarda unei forțe de invazie venită de pe Marte...”

O altă voce terorizată exclamă „Sînt peste patruzeci de morți. Cadav-re calcinate, corpuri sfîrtecate zac pretutindeni!”

În fața aparatelor de radio, oamenii au încremenit. Informațiile devin tot mai precipitate... La microfon se află acum generalul de brigadă Montgo-mery, care anunță proclamarea stării „marțiale” în zonă. „Evacuarea locu-itorilor a și început...”

Panica celor ce vorbesc la microfon se transmite și ascultătorilor. Telefoa-nele încep să zbirniie, blocînd liniile. Mulți new-yorkezi se năpustesc în au-tomobile, căutîndu-și scăparea afară din oraș. Circulația este paralizată de numărul mare al mașinilor.

Știrile continuă să se succedă im-placabil... Peste 7 000 de oameni ai forțelor armate atacă una din navele extraterestre, dar sînt nimiciți cu ajuto-riul unor misterioase raze... Mon-strul metalic controlează în întregime regiunea de centru din New Jersey... Armata și poliția nu mai pot ține în friu mulțimea terorizată, care fuge în toate părțile... Din Washington se adresează prin radio cetățenilor mi-nistrul de interne, îndemnîndu-i la calm... Se comunică știrea că mai multe țări din Europa și-au oferit aju-torul... Între timp, de pe Marte sosesc noi nave...



**Cuplul Taylor — Burton
nu mai există de mult,
subiect însă a rămas
pentru amatorii
de povești hollywoodiene**

...În studioul de unde se transmite emisiunea, Orson Welles și echipa sa care formează compania de teatru „Mercury”, avînd la activ și un sir de piese adaptate pentru radio, continua cu înfrigurare operația de realizare a efectelor speciale: zgomotul explozi-ilor, strigătele de agonie ale muribun-zilor, uruitul înspăimîntător al navelor care aterizează... întreaga recuzită so-noră concepută să acompanieze scenarizarea radiofonică după celebrul roman S.F. al lui H.G. Wells **Războiul lumilor**. Secretul fusese păstrat cu strînicie. Doar cei aflați în spațiul de cîțiva metri pătrați al studioului, și bi-neînțeles conducerea posturilor res-pective de radio, știau că totul este o ficțiune, un simulacru, în timp ce din-cole de ușile capitonate ale studioului oamenii trăiau momente de coșmar. Lista interpretilor cuprindea doar șase persoane, șase actori care tre-buiau să-și împrumute vocea unui nu-măr de 20 de personaje, „partea leu-lui” revenind directorului companiei, Orson Welles. Pe genericul emisiunii, alături de numele său, figura, în cali-tate de corealizator, și numele lui John Houseman, producător, regizor și actor originar (ca și Edward G. Ro-binson și Jean Negulesco) din Româ-nia.

Un studiu sociologic întreprins, ul-terior, de Universitatea din Princeton a estimat că aproximativ șase mi-lioane de persoane au ascultat emi-siunea, din care peste un milion au crezut că este vorba de un fapt real, în timp ce un număr neprecizat, care nu s-au aflat în fața aparatelor de ra-

dio, s-au lăsat tirîți de curentul gene-ral de panică. Forma de buletin infor-mativ, combinată cu un „reportaj” la fața locului”, data emisiunii au jucat, desigur un rol important, fără ca acestea să ofere însă o explicație completă a celor petrecute. Poate și evenimentele tulburi ale epocii, care aveau să ducă, în anul următor, la de-clanșarea celui de-al doilea război mondial, au contribuit la acest caz, considerat astăzi „clasic”, de isterie colectivă. Oricum, ideea ingenioasă și cu efecte atît de neașteptate a „emi-siunii în direct” a aparținut tînărului (pe atunci) de numai 23 de ani, Wel-les, care s-a pomenit, astfel, celebru peste noapte.

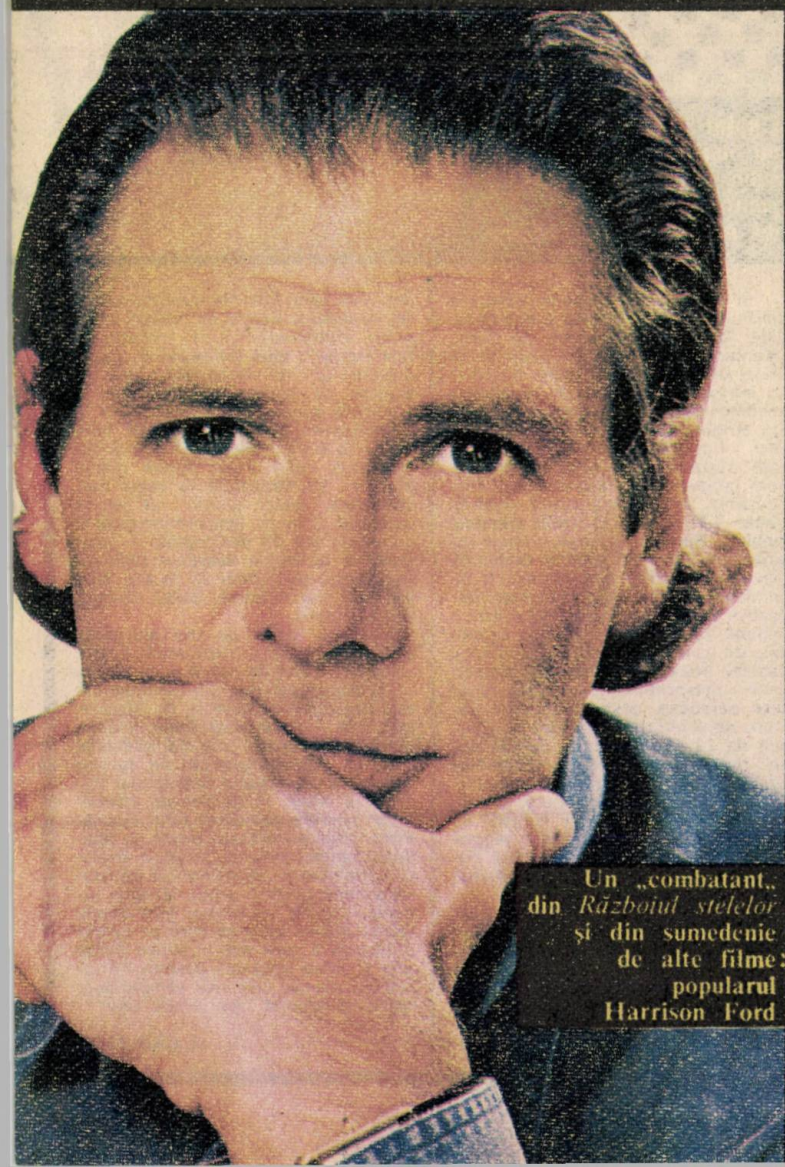
...La mai puțin de trei ani după aceea, avea să izbucnească o altă „bombă”: filmul de debut al lui Welles — în cadrupla postură de producă-tor, regizor, coscenarist și interpret principal — **Cetățeanul Kane**, unanim considerat una din cele mai strălucite realizări cinematografice ale tuturor timpurilor (în dreptul scenariului pu-tîndu-se întîlni, în calitate de colabo-rator, numele aceluiași John House-man). Geniul întrezărit odată cu **Răz-boiul lumilor**, primea, astfel, o strălu-cită confirmare. Detașîndu-se de isto-ria a ceea ce ar fi putut, la urma ur-melor, rămîne un simplu fapt divers, Orson Welles avea să intre pe poarta principală a celei mai populare dintre arte și să se instaleze definitiv într-u-nul din jîlturile cele mai somptuoase rezervate anume „monștrilor sacri”

R. CĂPLESCU

cinerama



Indrăgostiți din Taşkent al unui realizator-poet:
Eler Ismuhamedov (cu Anastasia Vertinskaia și Rodion Nahapetov)



Un „combatant”
din *Războiul stelelor*
și din sumedenie
de alte filme:
popularul
Harrison Ford

(Urmare din pag. 182)

În privința filmului lui David Lean (film din 1962) **Lawrence al Arabiei**, este de părere „ca pe toate celelalte filme ale lui Lean, l-am văzut și pe acesta cu un amestec de admirație, pentru știința cu care rezolvă anumite scene și cu uimire în fața altora atât de naive și artificiale. O imagine mi-a rămas: bineînțeles, punctul acela minuscul care încet, încet devine uriaș, și se apropie...” S-a vorbit și s-a scris mult despre **Portocala mecanică** al lui Stanley Kubrick din 1971. Polanski ține să spună și el: „Este într-adevăr un film premonitoriu. Parcă îți vine să spui că viața a copiat ficțiunea, ceea ce este absurd. Eu unul nu am crezut niciodată în așa ceva. Cred însă că Stanley Kubrick este într-adevăr un vizionar”. Era inevitabil ca Polanski să se refere la **Woody Allen** și mai exact la **Trandafirul roșu din Cairo** (1985): „Cred că era un subiect pentru un scurt metraj. Un „gimmick” (adică o scamatorie) care poate fi complet epuizat într-un sfert de oră. Filmul mi s-a părut pitoresc, nu este nici pe departe cel mai bun al lui Woody Allen. Pentru mine **Manhattan** rămâne cel mai bun film al lui”.

Polanski are o mare slăbiciune pentru Orson Welles. **Stigmatul răului** pe care acesta l-a realizat în 1958 îi inspiră următoarea reflecție: „Chiar dacă finalul dezamăgește, chiar dacă tensiunea se diluează pe parcurs, chiar dacă filmul devine mai puțin convingător, el rămâne un film genial”. Despre una din vedetele regizorale astăzi la modă, George Lucas și despre filmul spărgător de recorduri al încasărilor, **Războiul stelelor** (1977) Polanski declară: „Îmi place mult. În perioada aceea simțeam nevoia să văd filmul ca să mă deconectez, pentru că e nevoie și de distracție”. În sfârșit, întâlnim și o referință la filmul francez: Polanski se referă la **Ținută de seară** (1986) al lui Bertrand Blier. „Prima jumătate de oră te prinde și ești uimit. Este un film original. În continuare ai însă impresia că regizorul n-a mai știut încotro s-o apuce și nici cum să termine. După părerea mea a trecut pe lângă un film mare”. Și acum despre un alt francez, Francois Truffaut și filmul lui: **Noaptea americană** (1973). „Este interesant fără îndoială dar n-am recunoscut adevăratele culise ale platoului de filmare. Mă uimește întotdeauna să constat că foarte, foarte puțini cinești reușesc să arate ce se întâmplă înăpoia camerei de filmat. Îi iubesc pe Truffaut dar nu cred că **Noaptea americană** este cel mai bun Truffaut”. Despre filmul de mare succes de public în special, pentru că în critică am întâlnit păreri care se înscrisu pe toată gama de notări, **Out of Africa** (**Departee de Africa**) al lui Sidney Pollack film realizat în 1986. Polanski spune: „Îmi place acest gen epic și romantic. Succesul său dovedește un lucru:

(Continuare în pag. 186)

O biografie și nu una oarecare

După cum se știe, în 1989, s-au împlinit o sută de ani de la nașterea lui Charles Chaplin. Cu acest prilej editura „Diogene” din Zürich a publicat volumul biografic **Chaplin — viața și arta sa** datorat lui David Robinson. Editura a invitat pe toți cei care au împlinit o sută de ani în 1989 să se anune la sediul său din Zurich pentru a primi în dar un exemplar din acest volum.

Într-un articol publicat de ziarul italian „La Stampa” David Robinson povestește cum a descoperit materialul pentru biografia pe care a scris-o.

„L-am întâlnit pe Chaplin de cinci ori, dar numai de două ori am avut curajul să-l vorbesc. Prima dată a fost în 1965, la Conferința de presa cu ocazia premierei filmului **Prințesa din Hong-Kong**. Avea 76 de ani, dar arăta incredibil de viu și energic. L-am revăzut după zece ani, când se ocupa de sonorizarea unui film al său din 1923 — **O femeie din Paris**. Era una din ultimele zile ale unei cariere pe care o desfășurase timp de trei sferturi de veac. Nu mai avea aceeași forță, era chinat și dezamăgit de dificultatea de-a găsi cuvintele potrivite pentru ideile sale, deși mintea îi era la fel de clară ca mai înainte. Soția sa, Oona, nu-l părasea nici o clipă și părea evident că prezența ei era deosebit de importantă. Știa să-și slideze cu abilitate și încredințare vîrsta. Chaplin era bătrîn, dar n-am văzut niciodată doi oameni atît de îndrăgostiți. I-am prezentat atunci cîteva fotografii ale ansamblului de varietăți Karno cam din epoca în care intrase și el în această formație: 1908. Nici una nu părea să-i trezească vreo amintire, pînă a dat de fotografia lui Karno. Chaplin i-a pronunțat numele cu emfază și a rămas cîteva clipe contemplînd imaginea lui Karno. Atunci mi-am făcut curaj și i-am mărturisit că mi-ar face o mare plăcere să scriu o carte, dar numai cu sprijinul și colaborarea lor, ceea ce, știam foarte bine, n-am făcut-o niciodată, cu nici un biograf. Nu m-au descurajat. Poate că n-am fi ajuns niciodată la acel „decî” dacă n-ar fi insistat fiica lui Chaplin, Victoria și ginerele său, Baptiste, cu care prezența pe atunci la Londra, cunoscutul „Cirque Imaginaire”.

Am petrecut zile întregi în pivnița unde se aflau documentele de arhivă ale studiourilor sale. Dar credeți că erau numai acestea? N-am încercat niciodată să număr zecile și sutele de albume cu fotografii, îngrădite în duapuri mari. În cele mai vechi dintre ele, foarte uzate, tinărul Chaplin lu-



Debutantele
„zgometoase”
trec, Jane Fonda,
rămîne.

pise cu grijă recenzii din perioada în care, la 14 ani, ca actor în compania Karno strabătea America în turneu. Din perioada petrecută la Hollywood erau mi de documente de arhivă care acopereau aproape fiecare zi de muncă, din momentul în care Chaplin și-a inaugurat studioul, în 1918, și pînă cînd acesta a fost înscris, în 1952, la scurt timp după plecarea sa definitivă din Statele Unite. Secretarii de producție notau cu minuțiozitate toate amănuntele: starea vremii, ce anume se filma, cine lucra, cu cît era plătit, ora la care sosea Chaplin și, de multe ori, starea sănătății lui, cine vizita studiourile, uneori observații privitoare la căsătorii, nașteri și decese la Hollywood.

Toate aceste amănunte variau de la un secretar la altul.

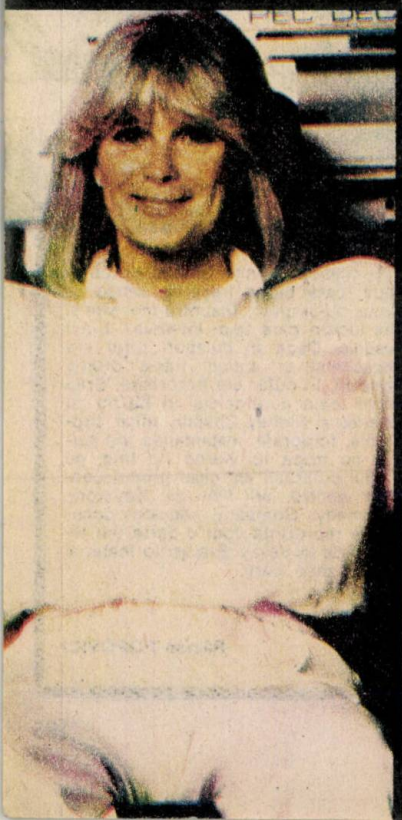
În mijlocul pivniței se afla un cufăr mare, care bloca trecerea. Într-o zi Oona, mi-a spus: „Înăuntru mai sînt și alte lucruri care te-ar interesa”. L-am deschis. Dacă în dulapuri totul era împachetat și aranjat într-o ordine perfectă, în cufăr era dezordine. Erau acolo toate contractele lui Karno cu Charles și Sidney Chaplin, afișe, programe, fotografii, instantanee din turnee cu trupa lui Karno. În fine, pe fundul cufărului am găsit primul contract pentru un film cu Keystone Comedy Company. Aceste documente reprezintă doar o parte din tezaurul de la Vevey. Era acolo material pentru zece cărți.

Răzvan POPOVICI



Atunci Vanel era octogenar
iar Brigitte Bardot
în plină ascensiune

Se poate vorbi de
Dinastie din care a făcut parte
și Linda Evans



(Urmare din pag. 184)

după moda filmelor de divertisment pur cum este **Războiul stelarilor**, publicat a simțit nevoia, din nou, a unui cinematograful pentru adulți. Un lucru m-a deranjat aici: accentul american al lui Redford într-un film englezesc".

În sfârșit, iată trei opțiuni ale sale, trei opțiuni suverane: **Cetățeanul Kane** de Orson Welles (1941) „Nu sînt foarte original pentru că este filmul preferat al multor, multor cineaști. L-am văzut și revăzut: nu îmbătrînește deloc. Fiecare unghi, fiecare plan, fiecare expresie a fiecărui actor, pe scurt fiecare clipă din acest film este o imensă plăcere. Mă întreb mereu cum a reușit Orson Welles să inventeze, la Hollywood, acest cinema atât de modern". **Idolul prăbușit** de Carol Reed (1947) „În acest film atmosfera este de-a dreptul halucinantă, așa cum n-am mai văzut poate nicăieri. Totul era construit în studio, o lume bizară, delirul unei stări febrile. Este unul din filmele care m-au influențat decisiv". Cea de-a treia opțiune este **Hamlet** al lui Laurence Olivier (film din 1948). „Am văzut realizarea lui Olivier cînd eram încă foarte tînr și ceea ce m-a atras a fost ideea universului re-creat în întregime de către regizor. Un castel misterios care plutește parcă în aer, într-o geografie vagă. Forma filmului este trup și suflet din conținutul său."

Aproape centenar

Aproape, căci Charles Vanel a încheiat existența sa la 97 de ani, după ce apăruse pe platourile de filmare chiar și la 95 de ani, într-un film turnat în Italia. Arata în deplinătatea sănătății, a vigoriei, citea, asculta muzică, și prefera să locuiască la țară. La vîrsta de 96 de ani s-a lăsat convins să-și scrie memoriile deși pînă atunci refuzase cu încăpăținare s-o facă răspunzînd cu butada: „Nu e încă vîrsta la care să-mi scriu memoriile". Cînd s-a decis totuși s-o facă, n-a mai apucat să le scrie, mulțumindu-ne astfel doar cu cîteva pagini, urmînd ca biografia părintelui ecranului francez s-o termine o ziaristă, Jacqueline Cartier, care l-a cunoscut bine și a stat de vorbă cu el îndelung despre el, despre cariera lui actoricească. Din acest volum, prima parte îi aparține lui Vanel și ea redă toată atmosfera și muzica unor începuturi pitorești, deloc banale și pe undeva, chiar ca-n filme. „M-am născut într-o duminică — își începe Vanel mărturisirile. Era 21 august 1892 la Rennes, ora 3 și 15 după amiază. M-au botezat Charles Marie și bineînțeles Vanel, numele de familie, fiu al lui Marie Emile Vanel și al Berthei Maurice. Familia din partea mamei ținea un magazin de instrumente muzicale la Rennes și altul la Saint Malo. Tata a fost timpliar, după cum reiese din livretul lui militar din 1877 pe care l-am păstrat". Asta este introdu-

cerea capitolului scrisă chiar de mina lui Vanel. Totul începe simplu ca o fișă de recensămînt și este povestea vieții lui. Își descrie apoi cu cuvinte puține dar precise părinții: tatăl om blind, mama dimpotrivă, autoritară, severă și prea adesea punitivă cu băiețandru care devenise Charles Vanel. De aceea pe la vîrsta de 13 ani exasperat, băiețandru a fugit de acasă „ca să se îmbarce pe un pescador" (ce breton nu are nostalgia mării!). Experiența amară făcută împreună cu un prieten de aceeași vîrstă cu el, urmată de revenirea la Paris, unde familia se mutase, n-o va uita toată viața. Dar odată întors în capitală, Charles nu trage la familie ci se adăpostește într-o pivniță invadată de șobolani. Încearcă o serie de meserii. Face pe comisionarul, ducînd coșuri cu flori ori cu fructe și într-o bună zi nimereste ca ajutor al proiectantului de la cinematograful „Omnia" de pe unul din marile bulevarde pariziene. Proiectantului, om cumsecade, a încercat să-l învețe meseria despre care cei mai mulți oameni nu șiau nici că există, dar în care el, proiectantului, avea o mare încredere și pe care o privea ca pe o indeletnicire de viitor. Stînd mult timp în cabina de proiecție și vînzînd filmele prin gemuleț, Charles Vanel a prins gust pentru aceasta. „Trebuie să înțelegi — i-a spus într-o bună zi proiectantului și Vanel transcrie recomandarea cu venerație — trebuie să înțelegi că am nevoie de un băiat conștiințios. Nu trebuie — i-a recomandat el cu sfințenie — ca împuscătura să se audă după ce tipul de pe ecran e deja mort. Am nevoie de cineva care trebuie să simtă cînd trebuie să vină efectul! Și îți spun asta băiețar, pentru că trebuie să știi că ceea ce îți revine ție aici este o adevărată muncă de artist".

Între timp, în cafeneaua apropiată de sala de cinema unde se producea spectacolul de varieté, Charles Vanel se simte atras de chemarea artei. Citește un anunț în ziar: Teatrul Montparnasse angajează figuranți. „M-am dus imediat — spune Vanel — nu eram singurul solicitant în schimb eram cel mai tînr. Regizorul s-a gîndit probabil că la vîrsta mea — aveam 16 ani — n-o să-l cost prea mult. Dar că, fiind bine făcut, o să pot juca roluri de soldat, de țărani, diverși tipuri fără importanță, cerșetori, care bîntuie prin toate melodramele. Ai să primești un franc pe zi — mi-a spus el. Un franc! am exclamat! Trebuie să fii încîntat tinere, mi-a răspuns. Există regizori care în prima săptămînă nu-și plătesc figuranții".

Așa a început Vanel cariera sa teatrală. După neînmărate roluri de figuranți fără replică, i se incredintează în „Curierul din Lyon" un rolșor. Nu rolul era important ci faptul că intra în replică cu actorul renumit pe atunci și care era nu altul decît Leon Noël. După trei luni ajunsese să cîștige trei franci pe zi și se declara fericit. „Aveam o meserie și puteam trăi. Mă simțeam la largul meu.

Am închiriat o cameră la „Hotelul cu o mie de coloane” din strada Gaité, plăteam un franc. De micat mîncam „des arlequins”. Ştiţi ce sînt les arlequins? Resturile de pe mese pe care restauratorul le vindea la preţ scăzut şi pe care eu le consumam, în cabină, la teatru”. Toate astea sînt acum departe în urmă, devenisem actor, un actor de trei franci pe zi, un actor de trei parale cum s-ar zice, dar eram totuşi actor”.

Acestea au fost ultimele rînduri scrise de Vanel cu mîna lui. Restul le-a scris şi vor apare destul de curînd, colaboratoarea lui Vanel, de care am pomenit mai sus. Poate că ea va scrie cu mai mult har, dar ceva s-ar putea să-i lipsească şi aceasta să se simtă: autenticitatea. Oricum, din restul paginilor va lipsi cu siguranţă Vanel, suflul celui care a trăit o asemenea experienţă de viaţă, care a jucat mult pe scenă şi în vreo 200 de filme în cei 97 de ani pe care i-a trăit.

O istorie a cinematografului

O istorie a filmului nu se povesteşte ci se arată — aceasta este părerea lui Jean Luc Godard. Aşadar, el nu vorbeşte despre trecutul acestei arte ci face film despre el. Fără să se considere un specialist, el realizează ceea ce s-ar numi „o istorie vizuală” a filmului lumii. Şi tot el mai precizează: „O istorie a cinematografului este în realitate istoria secolului nostru, un secol al imaginii, de la magia filmului mut pînă la televiziunea cea de fiecare zi”.

Unul din cei mai pătimişi cinefili aduce aşadar omagiu său cinematografului în cele două capitole (deocamdată) proiectate în rubrica de duminică a televiziunii, rubrica urmărită de un număr impresionant de spectatori. Între altele, noul film al lui Godard arată ce stă la baza marelui vis al cinematografului: un infinit montaj de imagini, unele mai frumoase decît altele.

Recunoaştere

„Sînt o privilegiată — spune recent actriţa Meryl Streep într-un interviu. La fiecare 18 luni joc într-un film, iar în restul timpului mă documentez şi lupt pentru mediul înconjurător. În vreme ce cei mai mulţi dintre amicii mei nu prea pot lega o zi de cealaltă eu mă pot ocupa de probleme care depăşesc ziua de azi”.

În New York-ul ei de băstina, actriţa duce o viaţă extrem de activă pe plan social şi apoi pe plan familial: crescîndu-şi cei trei copii în vîrstă de doi, cinci şi nouă ani.

Un film despre care se vorbeşte mult

Se intitulează *Jacknife* şi a fost regizat de David Jones. Filmul acesta foarte dezbătut îi are ca interpreţi pe Robert De Niro, Ed Harris şi pe Kathy Backer.



Filmul lui Sorokon — Sobeazi — a impus o actriţă de mare forţă: Alisa Zihina

Povestea este legată tot de Vietnam şi de teribila experienţă care i-a marcat pe americani ce au luat parte direct la ea. Un fost infanterist de marină, un fel de brută cu suflet de aur, retraieşte o seamă din întâmplările de acum 15 ani, petrecute pe celălalt ţărm al Pacificului. El îşi aduce aminte de un camarad de care se simte

încă legat printr-un secret al lor din timpul luptelor. Apariţia prietenului de pe front îi tulbură firul vieţii. Sora lui, un fel de fată bătrînă, se îndrăgosteşte de noul venit în care vede o forţă a naturii. Cei doi traumatizaţi ai aventurii din sud-estul Asiei au în sfîrşit o explicaţie, o reglare de conturi.

Cui îi e frică de Jerry Lewis? Nouă, nu.





Alt Oscar,
altă confirmare:
Meryl Streep

care se desfășoară într-o mare tensiune, bărbătește. Odată lucrurile făcute și ieșite „de sub pecetea tainei” (ca să-l parafrazăm pe Matei Caragiale) apare o licărire de fericire în orizontul ambilor.

Jacknife este de fapt o fabula despre dificultatea de a îngropa anumite amintiri din războiul murdar. Comentatorii rețin însă cu prioritate nu povestea în sine ci adevărata demonstrație actoricească făcută de Robert De Niro.

Barbara

Acesta este titlul primului film semnat de Mireille Darc în calitate de regizoare. Pelicula are la bază romanul scriitoarei Katherine Pancol.

La 51 de ani, Mireille Darc și-a luat curajul de a trece înapoia camerei de luat vederi spre a face regie. Odată terminat și lansat pe ecrane filmul ce poartă titlul amintit, actrița și-a reluat activitatea interpretativă jucând într-un serial de televiziune intitulat **Laura**.

Despre filmul **Barbara**, actrița declară: „Am vrut să-mi dau seama dacă sînt în stare să dirijez o echipă de filmare pentru că a fi responsabil de un film înseamnă să spui o poveste și toate acestea să le faci prin tine însuși”.

Visare

Așa se numește noul film realizat de Akira Kurosawa după ce făcuse repetate declarații că nu va mai apare pe platoul de filmare **Visare** este a 28-a peliculă în filmografia sa. De menționat că la acest ultim film Kurosawa a scris și scenariul care este o înfățișare a lumii contemporane așa cum o vede creatorul, astăzi în vîrstă de 80 de ani. În rolul principal apare actorul Akao Terao, dar — surpriză — într-un rol de mai mică întindere poate fi văzut însuși realizatorul american Martin Scorsese.

Premii pe '89

Una dintre cele mai importante distincții italiene pentru creația cinematografică este premiul „David di Donnatello”.

Pentru creația cinematografică și pentru interpretarea masculină și feminină din filmele repertoriului pe 1988 au fost atribuite următoarele premii Donnatello: Stefaniei Sandrelli pentru rolul din filmul **Mignon a plecat** și lui Roberto Begnini pentru rolul creat în filmul **Drăcușorul**. Premiul pentru cel mai bun film italian al anului 1988 a fost atribuit **Legendei** sfîntului bețivan al lui Ermanno Olmi. Premiul pentru cel mai bun film străin din 1988 a fost decernat lui **Rain Man**, iar lui Dustin Hoffman i s-a decernat premiul „Donnatello” pentru cea mai bună interpretare masculină în rolul din acest film.

„Nu e carte ca **Shogun** și actor ca Chamberlain” — așa sună un slogan al fanilor lui.



Cea mai bună actriță străină a anului 1988 a fost considerată Jodie Foster.

Proiect

Scritoarea de mare succes de public care a fost și a rămas Françoise Sagan („Bonjour, tristesse”, „Vă place Brahms?” etc. etc.) a declarat că intenționează să pună bazele unei foarte originale asociații denumită „Alias”.

„Este o mai veche idee a mea, declară scriitoarea — să ne asociem câțiva oameni de condei ca să scriem scenarii mai ales pentru televiziune dar să rămânem anonimi, în felul asta nu se știe cine a făcut, ce. Asta ne va obliga să depunem o muncă foarte eficientă iar dacă ceva din ceea ce am scris este din cale afară de prost, nu se va ști cine a fost făptușul. Așa că nici nu te compromiți. În cinema și mai ales, la televiziune, există și un aspect arizanal. Trebuie să lucrezi împreună cu alții, ceea ce de altfel este și foarte plăcut. Mie îmi plac oamenii. Scriu noaptea iar ziua îmi place să mă plimb și să întâlnesc diversi cunoscuți și prieteni. Îmi place să fiu mereu în contact cu lumea”.

Din acest grup „Alias” urmează să facă parte de exemplu Bernard Henri Lévy, Jacques Laurent, Philippe Soliers, Bertrand Poi-reau-Delpech, Georges Conchon și, bineînțeles, Françoise Sagan.

Eveniment

Istoricul de film spaniol de re-putație internațională Roman Gubern a anunțat, în cadrul unei emisiuni a televiziunii madrilene, descoperirea unui film inedit al lui Luis Bunuel. Filmul este un fel de portret al familiei pictorului și pe atunci foarte bunului său prieten Salvador Dali și a fost realizat prin 1930. A fost descoperit în arhivele familiei și pus la dispoziția istoricului de către sora marelui pictor, decedată și ea acum cîteva luni.

Filmul, precizează Roman Gubern, este un scurt metraj de circa 5—6 minute de proiecție și se află în perfectă stare. Istoricul a mai făcut precizarea că a fost realizat înainte ca Bunuel și Dali să fi lucrat împreună la ceea ce avea să fie ultima lor colaborare: *Vîrste de aur*.

Și vedetele au o mamă

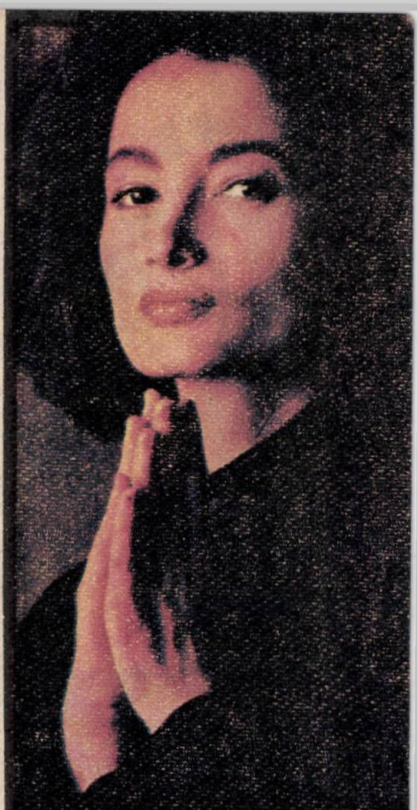
A apărut — după cum anunță presa — o lucrare pasionantă intitulată „Star's Mothers” („Mamele starurilor” de la Hollywood) în Editura Simon and Schuster din S.U.A. Prezentarea adaugă că lumea radioului, televiziunii și a cercurilor de afaceri ar fi studiată aici dinlăuntrul ei, din intimitatea primilor ani ai multor vedete. Unul din exemplele cele mai „analizate” este de pildă cazul Barbra Streisand and Mother. Cînd actrița a devenit, în 1984, re-

gizor și a făcut filmul *Yentl*, mama ei a constatat cu indignare că fiica dedicase filmul tatălui ei, un remarcabil profesor mort la vîrsta de 35 de ani. „Și de ce nu mi l-ai închinat și mie, — a întrebat-o fără prea multe menajamente mama. Doar eu îți sint mamă și încă trăiesc”. Actrița-regizoare i-a făgăduit atunci: „O să vină ziua cînd o să ai și tu filmul tău”.

Studiul mai sus amintit arată în continuare că Barbra Streisand n-a negat niciodată cît de mult îi datorează mamei ei Diana Streisand care nu și-a putut realiza visul de a deveni cîntăreață dar nici n-a făcut mare lucru ca s-o ajute pe fiica ei să și-l realizeze. Mărturiseste. Cînd era o fetiță, Barbra era drăguța doar că natura n-a fost prea darnică cu ea. Așa că-mi spuneam: o să-și găsească și ea un bărbat și o să fie o femeie la casa ei. Cu nasul pe care îl are n-o să prea poată ieși în lume”. Barbra Streisand a îndurat cu stoicism comentariile acide ale mamei, a refuzat să-și opereze nasul și, din cînd în cînd, privește nu se știe cu ce sentimente o fotografie în care apare ea alături de mama și sora ei, Rosalyn, cea frumoasă. Mama o cicălește zilnic pe Barbra pe te miri ce: că nu mănîncă, nu pune pe ea lucruri mai puțin fistiche etc. Intr-o bună zi însă fata — „cu care natura nu fusese prea darnică” — triumfă pe Broadway în „Funny Girl”. Și din clipa aceea mama Diana și-a făcut un obicei: să traverseze New York-ul ca să-i aducă ficei, la teatru, sandvișurile făcute de mîna ei. Spre disperarea Barbrei care-i spunea mereu: „Mamă, dar nu mai sînt copil”.

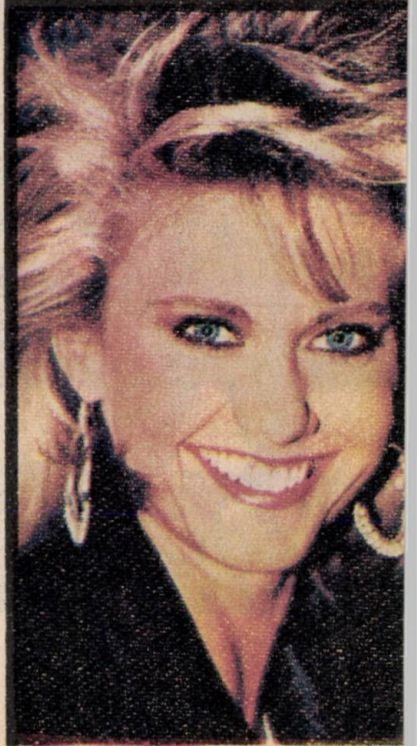
Furtunoasa cîntăreață rock Tina Turner — unul din numeroasele „cazuri” citate în lucrarea celor trei autoare ale volumului „Star's Mothers” — pe numele lor Georgie Holt, Phyllis Quinn și Sue Russel, și-a publicat ea însăși o autobiografie intitulată: „Eu, Tina”, care începe cu o mărturisire fără nici un ocol: „Mama mea nu m-a iubit niciodată. Nu eram preferata ei. Sora mea era. Avea grijă de mine ca orice mamă dar simțeam că afecțiune ei se îndreaptă către sora mea. Zelma Bulloch (aceasta este numele mamei Tinei Turner) era muncitoare pe plantațiile de bumbac din Tennessee și spunea celor ce o întrebau: Nu înțeleg muzica asta a fiicei mele. Acasă ea e cu totul altfel, e potolită, timidă, exact pe dos de cum e pe scenă unde parcă ar fi o furie, o agitată. Aș fi preferat să se facă infirmieră. E o meserie ca lumea”.

Nici Judy Garland nu s-a bucurat de o altă înțelegere din partea mamei ei, ba chiar, cum povestea înainte să moară în 1969, mama ei nu o menaja deloc. „Cînd îmi spuneam că mi-e rău și n-o să pot juca diseară, îmi răspundea că dacă nu cînt mă leagă de pat”. Judy Garland urcase pe scenă la vîrsta de doi ani și jumătate, iar la zece, împreună cu mama și cele două surori, străbătea Statele Unite în lung și în lat ca să-și asi-



Fosta „Edith Piaf” nu e deloc interesată de succes ci doar de meserie:
Evelyn Bouix

După muzică, inevitabila dorință de a face film
(Olivia Newton-John)





Cele două Presky: fiica și mama

gure existența. La 15 ani a cucerit Hollywoodul dar făcea și prima depresiune nervoasă. I-a reproșat mereu mamei ei că i-a răpit bucuria copilăriei dar asta n-a împiedicat-o pe Judy Garland când a devenit vedetă să aibă grija de bătrina ei mamă.

Un alt exemplu din voluminoasa colecție de „cazuri” vedetistice: Tatum O'Neal. Fiica actorului Ryan O'Neal a debutat pe ecran la vîrsta de 6 ani alături de el în *Paper Moon* (Luna de hirtie). Mama ei, Joanna Moore (despărțită de Ryan O'Neal) nu a neglijat-o niciodată pe fiica ei care la șapte ani se afla deja în tratament pentru ulcer stomacal. Mama își amintește că într-o dimineață Tatum a dat buzna în dormitorul ei strigînd: „Uită-te la mine, nu sînt eu Joanna Moore?” Într-adevăr Tatum se deghizase punîndu-și una din rochiile mamei și ținînd în gură un portțigaret. Mama s-a arătat îngrozită și într-un timp a mărturisit: „Nu știți cît de rău îmi pare că Tatum a cunoscut atît de devreme universul atroce al spectacolului”. Numai că Tatum s-a măritat la 18 ani cu jucătorul de tenis de faimă mondială John McEnroe, are doi copii, duce viața de familie, preocuparea pentru creșterea copiilor

După roluri grele nu poți accepta orice — spune Isabelle Huppert care și-a făcut reputația că nu face concesii cu **personajul** ce i se propune



este pe primul plan iar cea pentru lumea spectacolului pe al zecelea. Mama și fiica se înțeleg de minune pe terenul educării celor doi McEnroe.

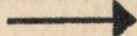
Mai există un caz celebru: acela al Elizabeth Taylor în privința căreia mama își reproșa multă vreme că a împins-o prea de timpuriu pe platoul de cinema. Dar recunoștea cu duioșie: „Era fatal să fie așa. Nici nu începuse să vorbească și ai fi zis că era născută să devină actriță... Era atât de frumoasă, strălucitoare și vieală”. Elizabeth Taylor a debutat pe ecran la vârsta de 10 ani iar mama ei n-a uitat că debutul nu însemnase și consacrarea. Obişnuia să spună: „Aștept ziua în care numele de Liz Taylor se va răzbuna și va învinge”.

Studiul mai sus amintit mai trece în revistă sumedenie de alte cazuri dintre cele mai diferite și cu nume dintre cele mai sonore. Faye Dunaway, Mike Jagger, J.R. (din Dallas) adică Larry Hagman, Jodie Foster, Brooke Shields, Meryl Streep, Joan Collins, Donald Sutherland, Marlon Brando, Dustin Hoffman, Stallone, George Hamilton, Joan Crawford, Shirley Temple, Bette Davis, Elvis Presley.

Dar ce să-i mai amintim pe toți pentru că lucrarea nu scapă nici unul din numele celebre ale „ceatăii filmului”, nici una din vedetele care și-au pus în discuție și publicitate copilaria... pentru completarea dosarului de vedetă.

Poveste despre un film de Truffaut

Mica pungășoică, „noul Truffaut” a apărut pe ecranele Franței la patru ani după dispariția realizatorului. Ar fi trebuit să fie cel de-al 22-lea film al său. Ar fi trebuit căci în realitate el a devenit cel de-al șaselea film al lui Claude Miller. În recent publicatul volum de „Corespondență” (este vorba de scrisorile adresate de cineast Helenei Scott, aceea care a lucrat la „Oficiul francez al filmului” de la New York și a colaborat cu Truffaut la redactarea volumului „Hitchock” devenind și una din cele mai apropiate prietene ale lui) Truffaut pomeneste de un proiect al său care se intitula „Mica pungășoică”. În 1964 cineastul spunea despre acest proiect al său că ar fi în stilul Monikăi — (adică O vară cu Monikă) — al lui Ingmar Bergman. Este vorba despre o mica delincventă care își descoperă feminitatea și cochetăria, un fel de versiune feminină a celor 400 de lovituri. Un an mai târziu, Truffaut scria că o cunoscuse aievea pe această mică delincventă pe când se afla la Marsilia, și că își propunea să se ducă din nou în portul mediteranean ca să stea cu ea de vorba îndelung în vederea elaborării scenariului unui film care să se numească Mica pungășoică. Dar reiese că povestea



În direct din Hollywood

— Raquel Welch a răsfoit cu multă plăcere revista „Cinema pe care i-am oferit-o. Se afla în studioul în vederea unui nou film dar Raquel Welch este întotdeauna disponibilă, nu este nici nervoasă, nici grăbită. Și, mai ales, nu s-a schimbat aproape deloc. Face gimnastică, merge mult pe jos, mănâncă cumpătat, își respectă somnul și vorbește despre acest program ascetic al ei ca despre o mare înfăptuire proprie.

„Salutări călduroase cititorilor acestei reviste” — mi-a spus când ne-am luat rămas bun.



Îl mai recunoașteți? L-ați văzut în serialul TV Om bogat, om sărac. Iată-l acum pe Nick Nolte făcând un scurt popas (în drum spre platoul de filmare) pentru a afla cite ceva din paginile revistei noastre.

Foto Ray ARCO



cinerama



**Necunoscută
la începutul
deceniului,
Kim Basinger
este acum
o consacrată**

sau geneza filmului este încă mai veche decât această întâmplare. Spune Claude Miller: François se gădea la ea încă dinainte de realizarea celor **400 de lovituri**, apoi și-a propus să aducă pe peliculă nu numai pe Antoine Doinel ci și o poveste paralelă a unei tinere delincvente creind astfel un tandem. Există evidente corespondențe între cele două personaje dar și diferențe fundamentale. Prima: spre deosebire de situația din cele **400 de lovituri**, Jeannine (acesta urma să-i fie numele pe ecran) este o orfană, mama dispăruse cu un soldat din armata de ocupație din Germania abandonând-o unui unchi și unei mătuși. Cea de-a doua diferență este referitoare la vîrsta celor două personaje: Antoine avea 13 sau 14 ani în timp ce Jeannine 17 și încerca să-și dobîndească o independență materială. Truffaut a abandonat ideea de a îngemăna povestea ei cu cea din cele **400 de lovituri** dar n-a renunțat să facă un film despre Jeannine. Și-a adunat mereu date pentru proiectul său practicînd acel amestec tradițional de date biografice autentice și fragmente din povestirile auzite de la alții. În anul care a precedat moartea sa, 1984, i-a cerut amicului său de-o viață și colaborator la scenarii, Claude de Givray să reia lucrul la acest proiect. Cînd Truffaut a murit exista un proiect de scenariu de circa 40 de pagini. Claude Miller mai arată: François Truffaut ar fi făcut filmul pornind chiar de la nucleul acestor 40 de pagini pe care l-ar fi amplificat probabil. Desigur că ar mai fi scris dialogurile, așa cum făcea întotdeauna, cu o noapte înaintea filmării.

După dispariția lui Truffaut, regizorul și producătorul Claude Berri a achiziționat drepturile pentru film și i-a încredințat scenariul lui Miller care a realizat filmul cu același nume avînd în distribuție pe Charlotte Gainsbourg și Simone de Brosse.

Coperta I

Un nume consacrat în deceniul IX:
Manuela Hărăbor;
Un star al deceniului:
Adrian Pintea

Foto: Victor STROE

Coperta IV

Celebru din leagăn:
David, fiul lui
Sylvie Vartan
și Johnny
Hallyday —
cu aleasa
inimii sale

**Almanah
„Cinema“
1990**

**Redactor șef
Ecaterina
Oproiu**

Prezentarea
artistică și grafică
Ioana STATIE

Corectura
Doina STĂNESCU

Tiparul

Combinatul Poligrafic

„Casa Științei”

București
Cm. 90206

Exemplarul 25 lei

**BIBLIOTECA „ASTRA”
SIBIU**

Sumar

În lumina Congresului al XIV-lea al P.C.R.

Filme reprezentative pentru realizările de azi și pentru tradițiile culturii românești p. 3

Festivalul național „Cintarea României”:

O amplă revigorare a mișcării de cineamatori — de Florin Velicu p. 6

Deceniul IX și filmul românesc:

- Costinești în anii '80 (și înainte) — de Ileana Pernes Dănălache p. 8
- Documentarul ultimilor zece ani — de Laurențiu Damian p. 12
- Animația românească în anii '80 — de Ludmila Patlan-joglu p. 16
- Vîrsta video a studioului Buftea — de Horea Murgu p. 20
- Prezențe românești peste hotare — de Ludmila Patlan-joglu p. 23
- Debuturile anilor '80 — anchetă realizată de Irina Coroiu p. 28
- Pledoarie pentru actorul încă necunoscut — de Ileana Berlogea p. 46

Scenariul în deceniul IX

- Prima șarjă — de Călin Căliman p. 49
- Personaj și povestire — de Ioan Lazăr p. 54

Regia în deceniul IX

- Probe de sol — de Alice Mănoiu p. 56
- Pecetea stilului — de Magda Mihăilescu p. 60

Antologii subiective

- Secvențe memorabile —

de Ion Bogdan Lefter, Sergiu Selian, Octavia Treistar, Roxana Pană, Savel Stîopul, Florica Ichim, Dana Duma, Oltea Vasilescu, Marina Roman-Juc, Paul Silvestru, Cleopatra Lorințiu p. 63

Din unghiul muzicii deceniului IX

- Cum răsună muzica în filmele noastre — de Luminița Vartolomei p. 69

Imaginea în deceniul IX

- Codul poetic propus de operator... de Constantin Pivniceru p. 72
- Imagini dintr-un deceniu al imaginii — de Nicu Stan p. 74

Actorii deceniului IX

- Grupaj de portrete de Mădălina Stănescu și Dan Ozeranschi p. 78
- Strategia distribuțiilor — de Dumitru Dinulescu ... p. 84

Scenografia deceniului IX

- Un decor e o lume — de Savel Stîopul p. 86

Sociologia succesului

- Liliac alb pentru toate anotimpurile — de George Șovu p. 88
- Extemporal la adolescență — de Dan Ozeranschi .. p. 90

Cinemateca IX

- Zece stagioni de cultură cinematografică — de Aura Puran p. 92
- Cărțile de film ale deceniului IX — de Roxana Pană p. 94

Eminesciana

- Poezie-muzică-film — de H. Maiorovici p. 96

- Fotograma esențială — de Titus Mesaroș p. 96

Incursiuni în deceniul IX

- La cîțiva pași de mileniul trei — de M. Alexandrescu p. 97
- Frate cu secolul — de Constantin Pivniceru p. 104
- Bătălia gigantilor — de R. Căplescu p. 109
- Ulise s-a oprit la Venetia ... de M. Alexandrescu p. 109
- Festival pe zăpadă — de T. Caranfil p. 122
- Fellini la ora bilanțului — de I.B. Lefter p. 130
- Cine visează la „bunul sălbatic”? — de Aura Puran p. 149
- Fără complexe de Cenușăreasă — de D. Duma p. 150

Regizorii deceniului IX

- Celebritatea rîvnită de mulți... — de Cristina Corciovescu p. 125
- Meseria mea e visul — de Adina Darian p. 135

Exegeze IX

- Fiul risipitor — de Magda Mihăilescu p. 140
- Irampasabili — de Alina Popovici p. 166
- Regula „basmului” nu e respectată — de Adina Darian p. 170

Vedetele deceniului IX

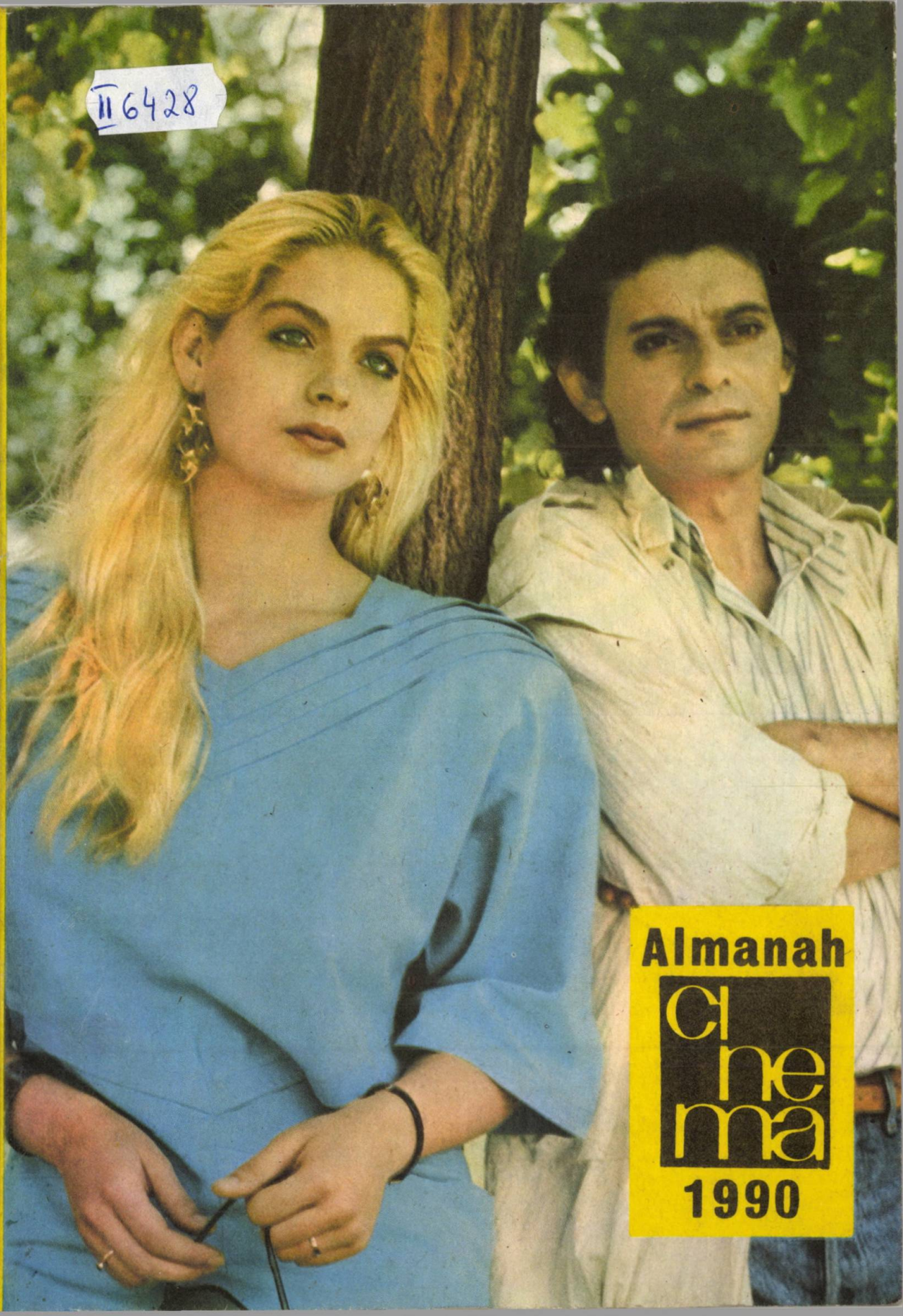
- Incontestabilul maestru — de Nicolae Ulieriu p. 144
- Cidul, Samuraiul, Gorila — de Cristina Corciovescu p. 146

Topuri și bilanțuri IX

- Magazinul de curiozități — de Adina Darian p. 155

Cinerama — p. 173

II 6428



Almanah

Ci
ne
ma

1990